

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I
COMUNICACIÓ**

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA



TESI DOCTORAL

**LA POESIA CATALANA DELS ANYS 70 AL PAÍS VALENCIÀ.
EL PRIMER JOAN NAVARRO (1974-1987)**

Presentada per Pere Císcar i Llopis
Dirigida per Ferran Carbó

València, octubre 2015

Índex de continguts

INTRODUCCIÓ.....	7
PRIMERA PART: LA POESIA CATALANA DELS ANYS 70 AL PAÍS VALENCIÀ.....	10
1. LA RENOVACIÓ DE LA POESIA CATALANA.....	10
1. 1. La renovació a Catalunya.....	14
1. 1. 1. 6 textos per a un canvi poètic.....	15
1. 1. 2. La proposta generacional d'Àlex Broch.....	20
1. 1. 3. La fi d'“una generació”.....	21
1. 2. La renovació a les Illes Balears.....	25
1. 2. 1. Fi del grup La Sínia i del realisme.....	25
1. 2. 2. L'embranchida dels 70.....	26
1. 2. 3. Les línies poètiques.....	30
1. 2. 4. La fi d'“una generació”.....	33
1. 3. La renovació al País Valencià.....	33
1. 3. 1. Marc comunicatiu del País Valencià als anys 70.....	34
1. 3. 2. La poesia valenciana entre 1970 i 1973: la revista <i>Gorg</i> i la fi del realisme.....	35
2. DESPRÉS DE <i>CARN FRESCA</i> (1974).....	46
2. 1. Obra individual i comuna dels poetes dels 70 (1974-1989).....	46
2. 1. 1. Obra individual.....	46
2. 1. 2. Obra comuna.....	55
2. 1. 2. A) Antologies.....	55
2. 1. 2. B) Revistes valencianes.....	57
2. 1. 2. C) Editorials.....	59
2. 2. El rodatge castellà i el canvi al català.....	61
2. 2. 1. L'herència dels <i>Nueve novísimos</i> de Castellet.....	65
2. 3. Una lectura generacional.....	69
2. 3. 1. La data de naixement.....	69
2. 3. 2. Generació.....	70
2. 3. 3. Grups.....	75
2. 3. 4. Mestres coetanis.....	79
2. 3. 4. A. Mestres valencians.....	79
2. 3. 4. B. Mestres catalans.....	94
2. 3. 5. Els fets sociopolítics determinants.....	104
2. 3. 6. Classificacions de la crítica.....	116
2. 3. 7. La fi d'“una generació”.....	118

2. 4. Aspectes de la poesia valenciana dels 70.....	122
2. 4. 1. La llengua	122
2. 4. 2. Els paratextos.....	135
2. 4. 3 L'estructura.....	145
2. 4. 4. La mètrica i versificació	153
2. 4. 5. Un motiu temàtic: el capvespre.	183
2. 4. 6. Dos recursos retòrics.....	212
2. 4. 6. 1 El símil.....	212
2. 4. 6. 2 La metàfora <i>A o B</i>	233
2. 5. Aproximació a les línies poètiques valencianes dels 70	250
2. 5. 1. La poesia amb voluntat social.....	250
2. 5. 1. A. La poesia social realista i la social no realista.	251
2. 5. 1. B. Alguns poemes analitzats.....	271
2. 5. 2. La poesia no social.....	287
2. 5. 2. A. La crònica sentimental: poesia de l'experiència	287
2. 5. 2. B. La poesia de base postsimbolista	327
2. 5. 2. B. 1. A La poesia pura	329
2. 5. 2. B. 2. La poesia neobarroca i hermètica.....	353
2. 5. 2. C. La poesia d'esperit avantguardista	392
2. 5. C. 1. Aspectes comuns i diferències	392
2. 5. C. 2. Alguns poemes analitzats.....	414
SEGONA PART: EL PRIMER JOAN NAVARRO (1974-1987)	435
1. BIOBLOGRAFIA	436
1. 1. Breu biografia	436
1. 2. Bibliografia	436
1. 2. 1. Llibres (1974-1987).....	437
1. 2. 2. Poemes dins antologies (1974-1987).....	438
1. 2. 3. Bibliografia després de 1987	440
2. <i>GRILLS ESMOLEN GANIVETS A TRENC DE POR</i>	441
2. 0. Abans de <i>grills...</i> : el Navarro de <i>Carn Fresca</i>	442
2. 1. L'estructura. L' "AVANTPROPOS".	445
2. 2. Anàlisi i interpretació d'alguns poemes.....	447
2. 3. Consideracions generals	469
3. <i>L'OU DE LA GALLINA FOSCA</i>	470
3. 1. Anàlisi i interpretació d'alguns poemes.....	472
3. 2. Consideracions generals	507
3. 2. 1. La política	507

3. 2. 2. La sintaxi	509
3. 2. 3. Els adjectius	512
3. 2. 4. Les persones gramaticals	519
3. 2. 5. Els verbs	524
3. 2. 6. Els signes de puntuació.....	528
3. 2. 7. El símil.....	531
4. <i>BARDISSA DE FOC</i>	532
4. 1. Anàlisi i interpretació dels textos	534
4. 1. 1. “L’inici impossible”	534
4. 1. 2. “Lluna de terra”	541
4. 1. 3. “Els ulls del fred”	554
4. 1. 4. “Mussol a les ruïnes”	569
4. 1. 5. “Camp de les aigües”	578
4. 1. 6. “Epíleg”	595
4. 2. Consideracions generals	597
4. 2. 1. “Foc, bardissa, cercle” de Gaspar Jaén i Urban	597
4. 2. 2. La narració	598
4. 2. 3. Noms i persones.....	603
4. 2. 4. L’estructura.....	608
4. 2. 5. El saber	610
4. 2. 6. La paradoxa. La comunicació.....	613
4. 2. 7. L’espai	614
5. <i>LA PAÏRA DELS CRANCS</i>	626
5. 1. “Els guants del fred”: anàlisi i interpretació d’alguns poemes	626
5. 2. “ <i>Auri sacra fames!</i> ”: anàlisi i interpretació	633
5. 3. “Vaixell de folls”. Anàlisi i interpretació d’alguns poemes.	634
5. 3. 1. “Mots inhàbils”	635
5. 3. 2. Alguns poemes de “De paper de vidre”	650
5. 4. “Moira”: anàlisi i interpretació	659
5. 5. “Coltell al cap”	671
5. 5. 1. Anàlisi i interpretació dels poemes.....	671
5. 5. 2. Consideracions generals sobre “Coltell al cap”	685
5. 6. “Arqueologia del saber”	690
5. 7. “La paraula no és l’ésser”	697
6. <i>SALVATGE!</i>	703
6. 1. Anàlisi i interpretació dels textos.	704
6. 1. 1. Part I	704

6. 1. 2. La part II	718
6. 1. 3. La part III.....	729
6. 1. 4. La part IV.....	743
6. 2. Consideracions generals	753
6. 2. 0. Textos eliminats de <i>Salvatge!</i>	753
6. 2. 1. El títol i els animals.	753
6. 2. 2. L'espai vegetal i líquid	756
6. 2. 3. El temps	759
CONCLUSIONS	764
BIBLIOGRAFIA	770

INTRODUCCIÓ

Amb aquest treball pretenem dos grans objectius:

a) En una primera part estudiarem la poesia catalana al País Valencià dels anys 70 del segle XX, aquella que des de l'any 1974 supera definitivament la poesia realista dels anys 60; volem així continuar la cronologia que, des de la Universitat de València, han desenvolupat les tesis de Josep Ballester, sobre la poesia dels anys 40 i 50, i la d'Enric Balaguer, sobre la dels anys 60 (Balaguer, 1987a).

b) En la segona part analitzarem i interpretarem només la poesia inicial –coetània en aquell període (1974-1987)– d'un dels membres més representatius d'aquella poesia dels anys 70: Joan Navarro. Un autor que, des de la publicació del seu poemari *Magrana* (2004), ja comença a esdevindre un dels noms imprescindibles de la poesia catalana del s. XXI. Aquest estudi pretén demostrar que en els anys 70 i 80 del segle XX ja era un poeta important, malgrat la minvada atenció crítica que rebé. Pensem, a més, que quan començarem aquest estudi (allà per l'any 2002), ni tan sols sospitàvem que hi hauria un *segon* Navarro, car aquest no publicava sencers, ni cap poemari des del 1986 (*La païra dels crancs*), ni cap plaqueta des de *Salvatge!* (1987). A més, ara mateixa (2015) el *segon* Navarro és en ple desenvolupament i, per tant, és difícilment analitzable amb una perspectiva mínima.

Pel que fa a l'apartat metodològic, aprofundim en aquests objectius, i en la temàtica de la tesi, mitjançant una metodologia descriptiva d'estudi sociocultural i d'història literària en la primera part, i una metodologia analítica i interpretativa en la segona.

a) En la primera part revisem el marc sociocultural dels anys 70 del País Valencià i el posem en contacte amb Catalunya i les Illes Balears (punt 1), ja que foren anys d'una gran represa cultural comuna. Després presentem diversos poetes i obres valencians i intentem fer-ne una lectura generacional; és a dir, reflexionem sobre si compartiren guies, grups, fets històrics determinants, model de llengua, línies poètiques comunes, etc. (punt 2). En aquest darrer punt hem preferit la transcripció i anàlisi d'alguns poemes sencers en detriment dels fragments. Hem emprat en tot l'estudi la nomenclatura lingüística estructural (per exemple *SP*, *CC*...). En l'apartat dels títols de "Paratextos" seguim Arcadio López-Casanova (1994); malgrat consultar-les, no seguim l'obra de Genette (1989) ni la de Besa Camprubí (2005) pel que fa als títols.

Per acabar, com sabem *a priori* que la lectura generacional és impossible –com amb escriu han demostrat els partidaris del postmodernisme, sobretot J. Marrugat (2013)–, sempre que podem defugim un "gran relat" i, com diu Lyotard (1993: 127), optem pels "xicotets relats" que els poetes protagonistes dels 70 contaren en entrevistes a la premsa, a les revistes, o *ex profeso* per a aquest estudi (punt 2). Martínez-Gil defensa que cal "parlar de postmodernitat i literatura postmoderna per

a referir-se al cicle cultural i social gestat amb l'acabament del franquisme i desenvolupat al llarg dels anys vuitanta i noranta” però alhora admet que la “generació dels 70” és un “terme ja inevitable” (Martínez-Gil, 1999: 318). Aquesta contradicció és el nostre punt de partida. Malgrat les reticències al concepte “postmodernisme”, sembla que aquest també esdevindrà “inevitable”. Mentre açò ocorre preferim emprar, per evitar el mot “generació”, el terme neutre “poetes dels 70”.

b) En la segona part, com hem assenyalat, optem per interpretar i analitzar a fons l'obra inicial de Joan Navarro; comencem per estudiar el màxim de poemes navarrians que l'espai limitat d'aquest estudi ens permet, i després extraïem unes consideracions sobre alguns aspectes que creiem interessants. Hem pres com a exemple d'aquesta Segona Part el llibre *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)* de José Luis Rey. Moltes interpretacions nostres de textos de Navarro parteixen de l'arbitrarietat de consultar l'edició manual del *Diccionari català Pompeu DFab* de l'any 1986 (a partir d'ara *Dfab*); assumim, és clar, que hi ha d'altres interpretacions –i altres diccionaris– possibles. Tenim ben presents llibres d'anàlisi de metodologia com el de Luján Atienza (2007).

Hem de confessar que la nostra tasca ha tingut tres entrebancs. En la primera part ens hem trobat amb la dificultat inicial de la inaccessibilitat a algunes obres originals, fet inesperat i incompreensible si tenim en compte els pocs anys (uns 40 o menys) que han passat des de la seua data de publicació; aquest fet hauria de solucionar-se institucionalment. Cal dir, però, que l'entrebanc major ha estat enfrontar-se a l'obra d'una quantitat i qualitat respectable de poetes, fet que diferencia els anys 70 dels decennis i segles anteriors; de fet, a hores d'ara, aquests autors ja han merescut dues tesis¹ (la de M. J. Escrivà sobre Piera, de l'any 2000, i la de R. Córdoba sobre Granell, del 2012), una tesina (la de L. Picó sobre Gaspar Jaén, del 2005) i un estudi llarg (sobre Navarro, de J. Marrugat, del 2013). Aquests treballs demostren la qualitat que atresoren i l'interés que desperten entre la comunitat estudiant els poetes dels 70. El tercer entrebanc, i alhora el repte més atraient, ha estat la mateixa dificultat o “obscuritat” d'alguns dels poemaris i autors estudiats.

Abans de començar l'estudi, volem dedicar-lo a la memòria dels nostres pares, Pere Císcar Vives i Isabel Llopis Ibáñez, que tant ens han donat i tant s'han perdut. També a la nostra família de Bellreguard, arrel i bumerang. I sobretot volem dedicar-lo a la nostra dona, Carolina Peleteiro Bueno, perquè –parafraçant Vicent Salvador– sense la qual no. I, és clar, a les nostres filles Rebeca i Nàdia, que han nascut i crescut paral·lelament a aquest treball i que ens han fet perdre el temps meravellosament. També volem agrair a tots els poetes² que amablement ens han deixat entrevistar-

¹ Al seu torn, Laia Climent treballa la poetessa catalana Maria Mercè Marçal (Climent, 2005 i 2008).

² Hem decidit entrevistar només autors que tenien més d'un poemari i/o que han continuat lligats al gènere, encara que escadusserament, com Josep Bonet i, en tasques d'edició i traducció més que de producció, Eduard J. Verger. La mort ha impedit que ens posàrem en contacte amb Antoni Matutano (1955-1997), Toni Mestre (pseudònim d'Antoni Beneyto Mestre, 1943-2006) i Carmelina Sánchez-Cutillas (1927-2009). No hem pogut localitzar Andreu Morell. Francesc López i Barrio ha declinat participar-hi. No considerem valencià Miquel de Renzi malgrat instal·lar-se a ca

los i, fins i tot, ens han regalat originals introbables:³ Josep Bonet, Fina Cardona, Josep Fèlix Escudero, Marc Granell, Gaspar Jaén i Urban, Josep Palomero, Jaume Pérez Montaner, Josep Piera, Manel Rodríguez-Castelló, Vicent Salvador, Josep Lluís Seguí, Rafael Ventura Melià i Eduard J. Verger. També vull esmentar els següents crítics que m'han informat, aconsellat i rebutat: Josep Manel Esteve, Maria Josep Escrivà –que ens ha deixat la seua tesi sobre Josep Piera–, Jordi Marrugat, Vicent Berenguer, Lluís Roda i, sobretot, el nostre paísà Francesc Calafat.

nostra en els 70.

³ Entre altres llibres: *Una untada de mostaza* (Palomero), *El somriure de l'herba* (Piera), alguns *Cairells* (Verger) i *Múrice* en CD (Jaén). Ens han aconseguit també altres llibres introbables Ramon Guillem (*Mediterrània* de Bessó), Josep Vicent Cabrera (*A gatamèu mirant de Bueso*) i Pere Borràs (*Cossos/espai* de Seguí/*Paraula del vent i del foc* de Cremades i Arlandis). Els amics Juansa i Marissa ens han dut des del Principat, respectivament, *Coltell al cap* de Hauff en VHS i una *Història en ella* de Seguí.

PRIMERA PART: LA POESIA CATALANA DELS ANYS 70 AL PAÍS VALENCIÀ

1. LA RENOVACIÓ DE LA POESIA CATALANA

Pretenem en aquesta primera part analitzar la poesia inicial (entre 1974 i 1989) d'uns autors, sobretot joves, que pels anys 70, juntament amb altres autors majors, dotaren la poesia en català del País Valencià d'una normalitat publicacional i d'una contemporaneïtat amb la resta del domini poètic que ja no ens ha abandonat. En resum, que ajudaren a falcar la base d'una tradició acceptable o rebutjable, però, per fi, una tradició.

Tot començà a València quan Amadeu Fabregat agrupà a la seua antologia *Carn fresca. Poesia valenciana jove 1974* (1974) uns poetes joves en dos blocs: el primer, anomenat “El seguiment del realisme”, era compost per Josep Lluís Fos, Domènec Canet, Jesús Huguet i Josep Lozano; el segon, “Inici d'una nova poesia al País Valencià”, incloïa Josep Piera, Vicent Franch, Rafael Ventura Melià, Josep Lluís Bonet, Joan Navarro i Salvador Jàfer. Ferran Carbó i Vicent Simbor ja han indicat que Franch hauria d'estar inclòs al primer bloc (1993b: 37, nota 12). No cal dir que, ja en el títol dels blocs, Fabregat optà clarament pel segon; del primer només salvà Canet. Podeu comprovar-ho en les entrevistes que recull la reedició de *Carn fresca* (Fabregat, 2015: 262 i 277-278). La provocació de Fabregat funcionà i arran de *Carn fresca* i dels primers premis Vicent Andrés Estellés, dels Octubre, començaren a debutar molt poetes.

Cedim la paraula a Joan Fuster en un *Homenatge a Picasso*, obra col·lectiva on són molts dels poetes ací estudiats i d'altres com Estellés, Valls, Alpera o Rodríguez-Bernabeu:

Abunden els poetes entre nosaltres, avui, i més que mai potser. Ara: avui s'hi entreveuen una voluntat d'audàcia i una voluntat de rigor, indestriables, que havíem perdut col·lectivament segles enrere. És clar que la voluntat no ho és tot: és un principi, tanmateix. I per aquest camí trenquem ja aquell 'aïllament' a què ens havien condemnat els homes de la Renaixença, i també podríem deixar de banda les seduccions dels mimetismes fàcils. Naturalment, no es tracta d'il·lusionar-nos amb una multiplicació de 'genis': l'expectativa és prou més modesta, prou més senzilla. Seria la de qualsevol àrea literària normal. (Fuster, 1984: 7).

Josep Iborra també pensa igual que el seu mestre: “Després, ja en els setanta, arribarien els poetes de *Carn fresca* (1974) de Fabregat: ara serà Foix el nom de referència. S'havia acabat la dependència de la poesia castellana i el tancament regional, i començava –la llista avui és ja molt llarga– la incorporació continuada de nous poetes des d'unes altres premisses, extraliteràries i literàries.” (Iborra, 2004: 254).

Podríem batejar el període literari a València des de l'any 1973 al 1980 com els anys 3 i 4, ja que va ser al voltant dels Premis Octubre de l'editorial d'Eliseu Climent que es donaren a conèixer la major part dels escriptors/es del que s'ha etiquetat com a “del 70”.⁴ Podeu llegir la importància d'aquesta editorial a *El compromís de la cultura. La Història de Tres i Quatre* (2014) de Santi Cortés. Per triar els autors/es a estudiar, no partim d'una lectura “generacional” sinó més bé casual o circumstancial: aquests autors/es i no d'altres pogueren publicar almenys un poemari⁵ entre el 1974 i el 1980 i ací estan. Al capdavant tota poesia i tot llenguatge és arbitrari. La nostra tria també. Incloem dos poetes *a priori* no inclòibles: el primer és Eduard J. Verger que publica el seu *Com si morís* el 1986, però que ja havia publicat part d'aquest llibre durant la segona meitat dels anys 70 a Caracas i a revistes com *Reduccions*; l'altra és la veterana Carmelina Sánchez-Cutillas, perquè el seu *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* és un títol molt setantí, com han dit V. Melià (1979b), L. Alpera (1989: 22-23) o F. Carbó i V. Simbor (1993a: 99).

L'acotació de les dates d'estudi és senzilla: el 1974 es publiquen tres obres iniciàtiques del

⁴ Els autors d'un sol poemari són: Josep Bonet, Eduard J. Verger, Adolf Beltran, Salvador Francesc Peiró i Moreno, Ferran Cremades i Arlandis, Francesc Sellés, Lluís Bueso i Galera, Lluís *el Sifoner*, Vicent Garcia Cervera i Joan Antoni Guerola; també tindrem en compte puntualment antologies com *Migjorn (poesia jove de les comarques del sud del País Valencià)* (1977) de Rodríguez-Bernabeu, *Antologia* (1977) de la Universitat de València i *Poesia en terra* (1978) de Cultura Popular al País Valencià. No tenim en compte –per la joventut dels autors i el poc treball poètic posterior dels antologats– *Entranyes per a l'augur (Antologia de jove poesia catalana al Baix Vinalopó)* (1980), amb pròleg de Josep Maria Llompart. Tampoc incloem com a dels 70 els joves de *Llobriu* (1979-1981), la primera revista poètica de l'època.

⁵ Pensem en gent que no aconsegueix publicar un poemari fins després del 1980, com Antoni Prats (finalista, amb *Cadells de la desfeta*, del Premi local de Silla, guanyat per Mestre el 1980), Francesc Ferrando, el també crític de poesia Vicent Escrivà, Vicent Partal o Enric Dobon (finalista del VAE dels Octubre del 1978 amb *Carta pobla* i el 1979 amb *Pany d'imatges*). O gent que després d'aquell any es passa al català com Jordi Botella, Joan Antoni Climent Fullana, Antoni Ferrer o Enric Llobregat. O gent joveníssima o no, que només començava amb les antologies esmentades. O Joan M. Monjo, que publica en algunes antologies però no trau cap poemari; una d'elles, la bilingüe *Antologia a poètica de la Conca de la Safor* (1976), és tan fluixa retòricament que només l'esmentem ací; com a curiositat direm que està Cremades i Arlandis encara com a poeta castellà. No incloem tampoc Isa Tròlec perquè considerem que el text “Flautes d'aigua”, aparegut el 1980 a *L'Espill* 5/6, és més narrativa que poesia.

canvi de rumb poètic. Amb dos anys de retard apareix l'antologia *Carn fresca. Poesia valenciana jove* d'Amadeu Fabregat a *L'Eixam*; aquesta ja s'havia anunciat a la revista *Gorg* poc abans de prohibir-se (1972). Ventura Melià, un dels poetes antologats i amic de Fabregat, encara ara es queixa d'aquell retard. Però l'any 1974 és també, i sobretot, el debut a 3i4 dels dos més joves antologats a *Carn fresca*; ens referim als primers Premis Octubre de Poesia Vicent Andrés Estellés (a partir d'ara VAE) que se celebraren el 1973: el guanyador, Joan Navarro amb *grills esmolens ganivets a trenc de por*, i el finalista, Salvador Jàfer amb *L'esmoreïda estela de la platja*. Pel que fa a la data límit de l'estudi de l'obra dels autors, hem triat el 1989, un cop finats els Llibres del Mall i el mur de Berlín, per dos motius: el primer és que comencen a aparèixer obres quasi completes, antologies i alguna traducció al castellà dels autors ací estudiats;⁶ el segon és que a la fi dels 80 s'accentua un procés inexplicable que havia començat ja des dels primers 80 i abans: molts dels setantins valencians, com els catalans i illencs, deixen de publicar. Només Pere Bessó i Manel Rodríguez-Castelló publiquen des dels seus debuts regularment; des dels anys 90 també Marc Granell i Jaume Pérez Montaner, i als 2000 es reincorpora Navarro. D'aquella flama, sortosament encara es propaga calor: el 2013 torna a publicar poesia Josep Piera i, fins i tot el 2014, per fi, tornen a publicar poemaris dos dels autors més silencis de *Carn fresca*: Josep Lozano i Domènec Canet.

Intentarem fer una lectura "generacional", encara que és un mot acabat definitivament d'anatemitzar i amb tota la raó per Marrugat al seu *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat* (2013). Nosaltres també direm tot seguit la nostra. Malgrat crítics com Marrugat i fins i tot els mateixos protagonistes d'aquells 70 que, com veurem més avall, rebutgen l'etiqueta "generació dels 70", creiem que epistemològicament aquesta encara continua sent vàlida. Els mateixos poetes dels 70 s'autobatejaren com a "generació dels 70" i és innegable que d'ella participaren tots, s'ho cregueren o no i, el més important, l'etiqueta funcionà. Evidentment no són una generació en el sentit de Petersen, com ja va desmuntar Antònia Cabanilles a *La vella pell de l'alba* (1985), però sí per raons que tot seguit enumerem i que els donen, en el sentit juganer wittgenstenià, un "aire de família".

Tingueren els poetes dels 70, com els seus germans majors valencians dels 60, Sanchis Guarner com a professor, Fuster com a guia ideològic i Estellés com a antimodel o model incòmode. Prengueren, com alguns dels seus coetanis dels 70 catalans i illencs, Foix i sobretot Gimferrer com a model; com ells, remataren el realisme històric i tornaren la poesia al seu espai autònom de creació. Gaudiren, com els seus antecessors, dels clàssics de sempre i dels anys 20 i 30, i protagonitzaren el que podríem batejar com a Gir Imatgístic, és a dir, l'assumpció de l'axioma irracional següent: estimaràs la imatge sobre totes les coses. Empraren l'estranyament en els títols i la puntuació, la

⁶ *Produccions Ansietat (1970-1988)*, de Jàfer, *Antologia (1987)*, *Dictats d'amors (poesia 1971-1991)* i *Antologia (1990)*, de Piera (aquesta darrera castellà/ català), *Tria personal (1973-1987)*, de Navarro i *Tria personal (1976-1989)*, de Granell.

pluriadjectivació, el nacre, el clarobscur i l'ambigüitat alba/capvespre, el poder front al voler, la violència i el sexe –estudiats per Viana/Camarasa (1981) i Esteve (1991)–, els animals –per V. Escrivà (1979-1980)–, el capvespre, la cambra i l'espill. Tingueren projectes comuns (Price-Congres, AELC, Encontres de Poesia Catalana, *Cairell*, *Lletres de canvi*) i alguna que altra polèmica, i compartiren la lluita política, l'antifranquisme, la il·lusió i la desil·lusió de la democràcia com tots els seus germans majors i pares. Recitaren i cohabitaren amb els altres catalans sota l'empar d'un projecte comú: els fusterians Països Catalans. Es presentaren a premis i en foren jurats. Ocuparen espais de poder i encara n'ocupen; malgrat les ganes innates del jovent de matar el pare –Alpera no, Estellés– foren benevolents i conscients que havien d'anar tots a una en benefici de la llengua i literatura catalanes. Foren més o menys ben rebuts pels autors majors, i al seu torn animaren a promocions posteriors i més posteriors i els deixaren pas més o menys fàcilment.

En fi, acceptant que són una generació, o rebutjant el terme, hem de dir que aquesta “generació”, o “els dels 70”, és singular respecte a les altres: hi ha tres, quatre, cinc poetes de qualitat i quantitat que el temps ha demostrat, no només un de molt destacat com en els temps de Carles Salvador, de Xavier Casp, de Fuster/Estellés o de Lluís Alpera, o actualment, entre els nascuts als anys 70, Josep Porcar. Els noms, ja és hora de dir-los, de Josep Piera, Joan Navarro o Salvador Jàfer –però també de Gaspar Jaén i Urban, Jaume Pérez Montaner, Manel Rodríguez-Castelló, Marc Granell i Pere Bessó– junt amb els de Guillermo Carnero, Jaime Siles o Jenaro Talens, i els dels 80-90 en català i castellà, ens serveixen per a poder batejar el darrer terç del s. XX com a Segle d'Argent de la poesia valenciana, ja definitivament en les dues llengües. El ben trobat concepte de “mediterraneidad” de Ricardo Bellveser a *Un siglo de poesía en Valencia* (1975) queda palés en la important antologia de Ballart i Julià *Que van a dar en la mar: antología poética mediterránea* (2013), en la qual cohabitaven poetes nostres en les dues llengües.⁷ El fet més important, a banda de la producció literària, fou el pas al català d'alguns poetes amb una obra en castellà ja en marxa (Piera, Verger, Bessó o Palomero) o incipient (Jaén i Urban o Granell). Només Josep Fèlix Escudero s'ha mantingut bilingüe (castellà/català) en poesia. I, entre els castellans, només Jenaro Talens escrigué puntualment *Purgatori* (1983) en la nostra llengua.

A quaranta anys vista, la tasca de renovació poètica, i en alguns casos d'empenta universitària (Pérez Montaner, Salvador i puntualment Jàfer) i editorial (Bessó, Verger i Granell), ha donat en català els seus fruits: hui en dia podem parlar d'una poesia activa i coetània. Mentrestant, entre la meitat dels 80 i dels 90 el silenci s'instal·là en molts dels poetes dels 70. La causa potser fou personal: “plutôt la vie”, deia Breton, i “Rera l'obra, la vida”, escrivia Ventura Melià a la fi del seu – fins ara– darrer poemari, *Igual vol dir Itàlia* (1981). En algunes de les entrevistes realitzades per a aquest treball (Císcar, 2009), inèdites fins ara, els mateixos autors fan balanç de la pròpia poesia

⁷ Jaime Siles considera els valencians en una i altra llengua membres d'un mateix “gup” (Sòria, 1988: 55).

dels anys 70. Bonet no dóna importància a la seua obra. Jaén opina que *Cadells de la fosca trencada* és una fi d'etapa i que la seua obra poètica catalana comença amb *Cambra de mapes*. Salvador opina que el seu llibre important és *Mercat de la sal*. Palomero ens diu que *Quadern de bitàcola* era un joc d'amics. Com veiem, alguns poetes prefereixen la seua etapa de maduresa. Ara bé, com digué Pessoa, al nostre parer, són tots un tall de fingidors. És just aquesta etapa inicial (1974-1989) la que estudiarem ací.

Abans, però, de centrar-nos en la poesia valenciana cal repassar el que passà a Catalunya i a les Illes Balears, ja que no podem oblidar que l'embranchida poètica dels 70 fou comuna i compartida pels joves d'aquells Països Catalans, que foren per aquells anys més possibles que mai.

1. 1. La renovació a Catalunya⁸

Pel que fa a la premsa en català, a Barcelona trobem els periòdics i revistes *Avui* (des del 1976), *Serra d'or*, *Tele/eXpres* (1964-1980), *Canigó* i *Destino*. Pel que fa a les editorials de poesia, el 1970 naix la col·lecció fonamental –de butxaca– L'escorpí, d'Edicions 62, amb *Els miralls* de Pere Gimferrer, el seu primer poemari en català; en el seu ja clàssic catàleg apareixen algunes traduccions i, sobretot, poetes catalans consagrats (Carner, Riba, Espriu...) o que per raons extraliteràries ho haurien de ser com l'exiliat i retornat Bartra, junt amb els ara (1970/1975) reivindicats Foix, Brossa, Vinyoli i Estellés. Entre els nostres autors valencians ací tractats només publiquen a Edicions 62 en el període estudiat (1974-1989) Bessó, amb *Pagaràs els ous de cugul* (1988, premi Ausiàs March de Gandia) i Piera, amb tres títols poètics: les recreacions *Poemes de l'orient d'Al-Andalus* (1983) i els originals *Mel-o-drama* (1981) i *Maremar* (1985); els dos darrers títols Piera els recollirà en la mateixa editorial en *Dictats d'amors (Poesia 1971-1991)* (1991).

Els joves poetes accedeixen a la publicació primer gràcies als premis. Ja l'any 1971 el premi Amadeu Oller per a joves inèdits el guanya *Ira és trista passió*, de Miquel Desclot. Aquest premi serà el punt de partida de moltíssims joves poetes;⁹ el 1972 vencerà *Remor de remes* de Ramon Pinyol, que esdevindrà jurat el 1975, i, entre altres, el 1976 guanya *Aor* de Teresa d'Arenys, un títol després recuperat a Llibres del Mall (*Aor. Murmuris*, 1986). La participació valenciana entre 1975 i

⁸ Per a la poesia gallega, l'any del canvi poètic fou el 1976 amb dos títols: *Mesteres* del teòric i crític establert a València Arcadio López-Casanova i *Con pólvora e magnolias* de Xosé Luis Méndez Ferrín (Losada, 1990: 7). El primer llibre, en bilingüe gallec/castellà, apareix a València, a Lindes, el 1976.

⁹ A la *Segona antologia dels Premis Amadeu Oller*, Joan Colomines (1970) tria Àlvar Valls, el guanyador del 1969 amb *El carro de la brossa*, deutor del realisme històric; però també altres noms –realistes o no– que després esdevindran autors importants: Toni Turull i Carme Oller (el 1965 i 1967 dins l'*Antologia*, i 1968 respectivament), narradors com Josep Albanell i sobretot poetes com Carles Camps, Ferran Fullà, Josep Maria Fulquet, David Jou i Valerià Pujol. A la *Tercera antologia dels Premis Amadeu Oller* (Barcelona, 1976), que inclou participants del 1971 al 1975, Joan Colomines tria a més dels guanyadors, és clar, noms com el futur crític Àlex Broch, Joan Barceló (1974, amb un precedent d'*Immortal mort que et mors*), Pere Fons o Àlex Susanna. Més tard apareixerà a *Tres poetes /77* Joan de la Rúbia i a *Tres poetes 80*, Víctor Sunyol.

1985 és escassíssima: només apareix Antoni Ròdenas (Monòver, 1937) que partipa el 1968 i un/a altre/a desconegut/da, segons les dades recollides a la *Tercera antologia dels Premis Amadeu Oller* per Colomines (1975: 16). Els joves també guanyen el Carles Riba, el premi més prestigiós de la poesia catalana, i que publica l'editorial Proa: el 1972 venç *La fi del fil*, de Bru de Sala i resta finalista l'*Espasa de corall*, de Pinyol, que el guanyarà el 1974 amb *Occit enyor*. El 1976 guanya *Cau de llunes*, debut literari de Maria Mercè Marçal. El 1977 s'endú el premi el ja veterà Formosa amb *Llibre dels viatges* i el 1979 resulta guanyador *El somriure de l'herba*, del valencià Piera, que ja havia estat finalista el 1975.

La participació i victòria en els modernitzats Jocs Florals de Barcelona per part de Jaén i Urban, Navarro i Jàfer comportarà el comentari verinós del mallorquí Josep Albertí (1985: 246) o Beltran; el d'aquest darrer ocasionarà una patètica baralla d'*egos* a la premsa valenciana que apuntarem més avall.

1. 1. 1. 6 textos per a un canvi poètic

En la seua antologia *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)*, Vicenç Altaió i Josep M. ^a Sala-Valldaura (1979: 15-22) fan un recorregut per l'estat crític de la qüestió. Destaquem, entre els escrits que hi inclouen, aquests 6 textos apareguts entre 1971 i 1974.

1) El llibre *La generació literària dels 70* (1975) d'Oriol Pi de Cabanyes i Guillem-Jordi Graells; aquests dos autors entrevistaven escriptors i la censura prohibí el llibre –escrit el 1970/1971– fins el 1975 (consultem l'edició de l'AELC del 2004). En *La generació literària dels 70* trobem ja alguns canvis fonamentals per a la superació del realisme dels anys 60. Sobre les opinions de Gimferrer, vegeu la secció 2. 3. 4. B de la primera part d'aquest estudi. Marta Pessarrodona (Graells/Pi de Cabanyes, 2004: 122) explica com Ferrater l'animà a conèixer Carner i Foix; el mateix dirà Comadira afegint l'elaboració de sonets. Comadira criticarà obertament Espriu en els passatges que transcrivim, després potser Foix, i en general la cultura catalana:

No, mireu amb Espriu no hi he tingut mai gaires tractes. *La pell de brau* em sembla horrible. . . [. . .] fer literatura, en una paraula, que és molt diferent de fer política o tan sols de 'fer país'... [. . .] Mira, jo crec que l'irracionalisme com més racional sigui millor... Sobretot ara que és moda és molt perillós... [. . .] La cultura catalana com a tal se me'n fot, i la veig molt tronadeta. Jo em sento occidental, mediterrani, lligat al renaixement italià i als grecs... i em sento molt més a casa a la Provença que no al País Valencià: el món de Cézanne és molt més el meu món que no pas el de Sorolla. (Graells/Pi de Cabanyes, 2014: 137-138).

2) L'article "La ballaruga dels poemaferits o qui tingui puces que se les rasqui" (1972) de Miquel Desclot. Aquest autor acabava de publicar *Ira és trista passió* (premi per a joves inèdits Amadeu Oller) i va ser acusat d'"obscuritat, d'intel·lectualisme i de pur formulisme de diccionari";

el mateix que argüeix (però el 1982!) J. Huguet en clau valenciana, com veurem més avall. Aquest article serà una de les bases perquè els enemics del “retoricisme” els bategen com a “poetes de diccionari” (vegeu Primera Part, 2. 4. 1). Desclot diferenciava entre dos realismes: “El realisme de Brecht o de Salvat-Papasseit era un realisme des de dins, i per tant, autèntic i vàlid. Intel·ligent, doncs. En canvi, el pretés realisme de les mòmies històrico-polític-cívico-sòcio-compromeses, és un realisme des de dalt, i per tant, fals i incomprendiblement obtús.” (Desclot, 1972: 27-28). Defensa Desclot l’art inútil com havien fet abans Salvat-Papasseit i també Malherbe en boca de Ferrater.

3) L’antologia valenciana amb estudi previ *Carn fresca* (1974) d’Amadeu Fabregat, escrita el 1972; estudiarem aquesta antologia a l’apartat 1. 3 d’aquesta primera part. Altaió i Sala-Valldaura (1979: 18) defensen les poètiques dels autors de la segona part de *Carn fresca* front al “realisme gallinaci” dels de la primera part. La llàstima fou que isquera el 1974, amb dos anys de retard; la causa foren motius editorials.

4) L’article “Rètorics i terroristes en la poesia catalana de postguerra” de Joaquim Molas (1974); el crític barceloní estudia la poesia *oustider* d’aquell període, abans deixada de banda tant per la lectura neosimbolista posttribiana (de Joan Triadú, per exemple) o realicohistòrica –dels mateixos Molas i Castellet a *Poesia catalana del s. XX* (1963). El canvi també es produïa en la crítica, fins i tot per part dels impulsors del realisme. El mot “retoricisme” d’aquest article serà molt emprat.

5) L’article “La poesia catalana jove: una alternativa al realisme” (1974) d’Enric Sullà; el títol de Sullà menarà Altaió i Sala-Valldaura fins a uns mots de Colomines per a l’antologia *Price-Congrés* (1977): “Ara hi ha polítics que es dediquen a fer política, i poetes conciliats amb el fer poesia” (Altaió i Sala-Valldaura, 1979: 21); s’havia acabat el poeta-home-compromés del realisme històric que Castellet i Molas havien propulsat amb *Poesia catalana del s. XX* (1963).

6) L’article “La poesia, és a dir, la vida” (1974), fruit d’una taula rodona moderada per Graells en la qual parlen 8 poetes joves que es mostren partidaris de la llibertat, també poètica o retòrica, i que marcaran el destí editorial d’aquells anys. En general rebutgen el terme “generació” i les etiquetes, i discuteixen entre ells sobre si la poesia és comunicació (matisa Graells amb el verb “adreçar-se”) o no, etc. Agrupem els joves poetes en tres grups i un autor independent:

– L’independent és Miquel de Palol, que publicarà tant a Llibres del Mall com a Cristalls.

– El primer grup el conformen tres autors: Ramon Pinyol, Xavier Bru de Sala i Antoni Tàpies-Barba; havien creat l’editorial de poesia Llibres del Mall (1972-1988), inicialment amb diners del pare del darrer, el pintor Antoni Tàpies, i amb el suport de Joan Brossa.¹⁰ Aquesta serà la

¹⁰ Brossa trau al Mall una traducció de Rimbaud (*Les ungles del guant. Ronda de Rimbaud*) i amb Tàpies el llibre *Novel·la*. La relació Brossa-Pinyol és estreta: aquest li dedica el seu *Rovell de mala plata* copiant un poema de Tàpies-

gran col·lecció dels 70, dirigida per Pinyol. En la primera època dels Llibres del Mall (1973-1977), hi publicaran autors novells com Pinyol, Bru de Sala, De Palol, Tàpies-Barba, Albertí, Munné, Pau, Camps i Mundó, J-R Bach, el veterà Ràfols-Casamada, Pont, Medina, Sala-Valldaura i dos valencians: el 1975 ixen *L'ou de la gallina fosca*, de Navarro i *Lívius Diamant*, de Jàfer; un altre valencià, Bonet, no hi publicà per decisió pròpia. El contacte amb els tres valencians es produí arran dels primers premis VAE dels Octubre de 3i4. Encara el 1989, dins *25 poetes del premi Amadeu Oller 1965-1989*, per recordar aquella època, Pinyol recupera el seu poema “Soliloqui *molto maestoso*”, dedicat “A tres poetes valencians joves i inèdits, després de la descoberta.” (DDAA, 1989: 97-98). Més endavant, arran de la creació de l’AELC i d’altres recitals, contactaran amb Piera, Granell i Verger, tot i que el darrer no hi publicà. En la segona època del Mall (1977-1988), s’hi publicaran aquests poemaris valencians: *Presoners d’un parèntesi* (1978) i *Brutícia* (1981), de Piera; *Refugi absent* (1979) i *Exercici per a una veu* (1984), de Granell; *Pessigolles de palmera* (1981), de Cardona; *Cambra de mapes*, (1982) de Jaén, i el títol llarguíssim d’Alpera que abregem com *Surant...* (1985). Fixem-nos que no trauen cap títol del productiu Estellés ni tampoc de Vinyoli. Durant uns anys (1982-1984), Granell dirigirà la col·lecció “El Cingle” del Gremi d’Editors Valencians amb el suport del Mall.

En la taula rodona de Graells, deia Pinyol: “Més que un trencament amb la tradició anterior, volem revitalitzar una tradició que havia estat oblidada.” D’ací la importància que el Mall donarà a les traduccions. En la primera època (1973-1977) es tradueixen els *Himnes homèrics*, però sobretot autors fonamentals del XIX i del XX, com Novalis, Nerval, Rimbaud i Rilke, i en la segona època també Blake; és a dir, els pilars del simbolisme. També es publiquen autors grans com Brossa/Tàpies, Espriu o Martí i Pol (3 volums de l’*Obra poètica*) i dues antologies de poetes jueus catalans.

– Un altre grup el formen Miquel Desclot i Jaume Medina, que s’havien escindit de Llibres del Mall –on també publicaran poc després– per voler publicar autors no novells, com contenen Altaió i Sala-Valldaura (1979: 35). Crearen la col·lecció “Ausiàs March” de l’editorial Vosgos i no publicaren cap valencià.

– El tercer grup el componen Jaume Creus i Vicenç Altaió, que també publicaren a Llibres del Mall. Els dos elaboraren, juntament amb altres poetes, la revista *Tarotdequinze* (1972-1975), crearen la col·lecció Cristalls dins l’editorial Pòrtic i organitzaren el festival Gespa Price el 1975. No publicaren cap autor valencià. Altaió parla a l’entrevista de Graells de “formalisme” com a lèxic i opta per “no considerar la poesia com un mitjà per a fer política”. Xavier Garcia als seus *Homenets catalans* (1976: 56 i s.) creu que el festival Gespa Price fou un intent de revifar l’“única revista de

Barba on es cita Brossa. També textos de Brossa prologuen dos llibres de Pinyol: *Aigües d’enlloc* (1972) i *Occit enyor* (1975).

poesia catalana” però que no triomfà. El mateix Altaió hi posarà en aquell llibre acta de defunció el 3 de novembre de 1978, en una lectura amb Palau i Fabre a “Els Quatre Gats” de Barcelona. Altaió, junt a Pinyol, com Granell als anys 80 i a València, seran els grans dinamitzadors de la poesia jove catalana de l’època. Encara recentment, Altaió, amb Julià Guillamon, editarà el llibre-homenatge *La revolta poètica (1964-1982)* (2012), en el qual es repassen aquells anys d’efervescència poètica i artística. A les seues pàgines i fotos veiem els valencians Navarro, Jàfer, Piera i Granell. Per suposat, a *La revolta poètica (1964-1982)* (2012: 88-89), hi són els huit poetes de què parlem, i també l’entrevista “La poesia, és a dir, la vida”.

Quasi al mateix temps que *Les darreres tendències. . .* d’Altaió i Sala-Valldaura (1979), els estudiosos Joaquim Marco i el també poeta Jaume Pont trauen a Edicions 62 *La nova poesia catalana. Estudi i antologia*. En aquest treball afirmen que és cap als anys 1969/1970 que cal situar la fi del realisme:

Un bon aplec de poetes, nats tots ella a la primera meitat dels quaranta, com Isidre Molas, Marta Pessarrodona (1941), Josep Elias (1941), Jaume Melendres (1941), Ferran Fullà (1942), Carles-Jordi Guardiola (1942), Francesc Parcerisas (1944) i Carles Miralles (1945), entre d’altres, seran clarament susceptibles, durant la segona meitat dels anys seixanta, a les influències epigonals del realisme crític, com ho seran també, a finals dels anys seixanta i començament dels setanta, un llibre com *El carro de la brossa* (1969) d’ Àlvar Valls – el darrer premi Amadeu Oller subsidiari d’aquests pressupòsits. *L’Antologia de la poesia social catalana* (1970) d’Àngel Carmona, controvertida i discutible, sembla constituir el darrer maó d’una piràmide ultrapassada. (Marco/Pont, 1980: 33-34).

Efectivament, el 1970 Àngel Carmona publica la seua *Antologia de la poesia social catalana*, i a la “Divagació preliminar” escriu:

Potser s’ha negligit l’autonomia del fet poètic, impossible de legislar a priori. Una altra cosa fóra si parléssim de la poesia com a fenomen (per què no?) potencialment propagandístic i didàctic. En aquest cas, l’eficàcia dels resultats podria donar-nos una orientació. [. . .] Si no considerem el perill d’un fariseisme que vol imposar un codi formal per als escriptors (perill que, ni de lluny, s’ha liquidat amb l’abandó del “realismo socialista”), la cultura en patirà força. [. . .] Aquest és, em penso, l’aspecte positiu de l’herència burgesa per a l’art de l’esdevenidor: la llibertat sense límits. (Carmona, 1970: 6-7).

Carmona reivindica un nou realisme i cita Roger Gaudry (*Par un réalisme sans rivaies*): “El realisme del nostre temps és un realisme creador de mites, èpic i prometeic.” També reivindica la figura de Brossa i cita el pròleg de Cabral de Melo a *Em va fer Joan Brossa* (1951) (Carmona, 1970: 8 i 19 respectivament). Carmona inclou a la seua antologia els valencians Alpera, Estellés, Sant Jordi, Llorente, March, Montllor i Raimon.

Josep Maria Llompart escriu a la introducció a l’*Antologia dels premis Carles Riba (1959-1982)*:

El realisme històric va esdevenir massa aviat una recepta, i pitjor encara, la recepta, l'única recepta. Tot allò que se situava fora dels seus esquemes no existia, era negligible i àdhuc condemnable. 'Més enllà del lirisme ja només hi ha la delinqüència', va proclamar algú. Potser els autoritaris acadèmics divuitescos no foren més rigorosos. I, és clar, el realisme històric va fer figa; abans, fins i tot, de poder madurar. Tal volta els valors permanents del realisme històric caldrà cercar-los sobretot en les seves transgressions, en les seves heterodòxies. (Llompart, 1983: 10-12).

Llompart cita, entre els premiats pel Carles Riba, com heterodoxos, l'*Evangelí segons un de tants* de Blai Bonet (que s'escapa del realisme de base per "La tensió íntima") i *Per un duc Bach escriví música d'orgue a Weimar* de Josep Elias (que s'aparta per "una subjectivitat profunda, una punyent elegia personal"). Continua Llompart:

El realisme –deia– va fer figa. Si més no en la seva versió acadèmica, dogmàtica. L'any 1972 era premiat un llibre que va fer una mica d'enrenou: *La fi del fil* de Xavier Bru de Sala. I dos anys després *Occit enyor* de Ramon Pinyol. La 'poesia nova' dels seixanta esdevenia de cop i volta poesia tronada, i una nova 'poesia nova' formulava la seva proposta. Hom va parlar, precipitadament i superficialment, de 'neoformalisme'. Com si es tractàs de l'antirecepta (una altra recepta, doncs). No era això, és clar, sinó, senzillament, el retorn a la llibertat creadora, la restitució de la poesia a la seva pròpia funció, al seu propi centre. Recobrar el rigor –i el vigor i fins i tot la dignitat– de l'expressió poètica en ella mateixa i per ella mateixa. Afirmary, al capdavant, que per a ésser ciutadà fidel i responsable no és imprescindible creure que la poesia és una arma carregada de futur, i prou. El magisteri de J. V. Foix substituïa altres suposats magisteris. El nom de Joan Brossa, fins aleshores negligit, ascendia a primer rengle. (Llompart, 1983: 10-12).

És evident que en els 70 hi ha un canvi de rumb estètic, no només als Països Catalans, sinó també a Galícia i a Espanya. Fixem-nos el que diu Ángel Prieto de Paula a *Musas del 68*: "Como un signo más de los tiempos, los denostados –autores de promociones anteriores– vivían su particular 'síndrome de Estocolmo' engrosando las filas de los denostadores, en sintonía con el universal y postmoderno elogio de la juventud." (Prieto, 1996: 156). Dins *Homenets catalans* de Xavier Garcia, diu Josep M. Figueres, autor pertanyent a *Tarotdequinze*:

No és casual que les deixalles del realisme emmudeixin i els autèntics valors d'aquest tipus de poesia –F. Vallverdú, J. Espunyes, A. Carrera...– facin una poesia elaborada i treballada, vers el post-neo-formalisme o com trons s'anomeni aquest moviment si és que algú vol, per ara, retllar i etiquetar aquest moviment com una llauna d'espàrrecs o una ampolla de cervesa. (Garcia, 1976: 283).

No sé si podem parlar a Catalunya, com deia Prieto de Paula, de "síndrome d'Estocolm", però sí d'un gran canvi de rumb entre els més majors dels poetes catalans. Per exemple, és evident que Anton Carrera es fa menys social des d'una part del seu *Tribu* (1973) i sobretot a *Volum*

inevitable (1979). I no diguem com es nota aquest canvi a l'Alpera de *Surant*. . . (1983). Parcerisas trenca amb el realisme anterior a *Latituds de cavalls* (1974). Comadira es fa molt menys social, si és que algun cop ho ha estat, a *Un passeig pels bulevards ardents* (1976). Entre els poetes catalans més joves hi ha un progressiu abandó del vessant polític; pensem en els canvis d'Agustí Pons des de *Cossos i fets* (1978) a *Tractat de geografia* (1980), de Bru de Sala des de *La fi del fil* (1972) fins a *Fràgil* (1979) o de Valerià Pujol des de *El crit i la paraula* (1973) fins a *Doble fons* (1977). Amb la Transició espanyola, però, els valencians i a les Illes Balears només Albertí i el Taller Il·lunàtic es fan més polítics.

1. 1. 2. La proposta generacional d'Àlex Broch

Àlex Broch (1985) aplica al període dels anys 70 els set elements definidors d'una generació.

a) Naixen entre el 1939/40 i 1954/55.

b) Reben l'educació nacionalcatòlica franquista i més tard capitalista consumista.

c) Quant a la comunitat personal, participen en el Congrés de Cultura Catalana (1975–1977), en la fundació de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC), organitzen encontres d'escriptors i dinamitzen el Centre Català del PEN. Participen a la revista *Tarotdequinze* (1972–1975), que donarà lloc a la col·lecció *Cristalls*, a *Llibres del Mall*, i a les revistes *Quaderns Crema* i, a València, *Cairell*.

d) Entre les experiències comunes, des del maig del 68 fins al primer Consell de la Generalitat de Catalunya, Broch n'esmenta les següents: l'agonia i mort de Franco, el postfranquisme i la Transició espanyola, l'assistència a la constitució de l'Assemblea de Catalunya, la participació en les activitats de l'Assemblea Permanent d'Intel·lectuals Catalans (APIC), la tancada a Montserrat contra els consells de guerra de Burgos, i la participació en el Sindicat Democràtic d'Estudiants i en la Caputxinada. A més, Broch hi afegeix: “La mort de Franco, doncs, no determina un canvi poètic, però el franquisme anterior, en produir com a resposta una poesia clarament ideològica als anys seixanta, sí que condiciona i explica l'evolució poètica de signe contrari produïda a la dècada dels setanta.” (Broch, 1985: 183)

e) Assenyala com a guia J. V. Foix, tot i que deixa obert aquest punt.

f) Afirmar que feren del llenguatge “arma i bandera [. . .] provocació i afirmació”, que desenvoluparen un “ús novell i culte en la utilització de l'artifici retòric” i que retornaren (una bona part d'aquests poetes) “a les fonts de la tradició poètica” (Broch, 1985: 183).

g) Destaca la pèrdua d'influència de la generació anterior:

ha estat més peremptori construir que destruir [. . .] hi ha per part dels joves, un reconeixement de la funció social i històrica desenvolupada per les generacions ‘grans’. Però aquest respecte i reconeixement es fa extensiu a l’obra literària dels autors. És un fet que els joves poetes han reivindicat els noms més importants de la poesia de postguerra. (Broch, 1985: 45-50).

Com a data de fi de la postguerra literària, Broch (1985: 174 i s.) posa el 1968 amb la publicació de la poesia completa de Ferrater i *La torre dels vicis capitals*, de Terenci Moix. I també l’edició (o reedició), ja als 70, de les obres completes de Foix, Espriu, Palau i Fabre, i, sobretot, de Vinyoli, Estellés, Llompart, i Martí i Pol. Destaca la recuperació de la tradició clàssica, allò que anomena “universals” poètics, i també el bandejament de la funció de recerca del referent social que havia acomplert la poesia. Entre els membres del 70 n’assenyala tres grups: el primer, cronològicament, és el “Grup de Girona”, amb Comadira, Oliva i Vila. . . , que convergiran en Quaderns Crema; el segon s’agrupa al voltant de Llibres del Mall i inclou Pinyol, Bru de Sala, Pont, Marçal, Palol, Piera, Altaió, Navarro, Susanna, Sala-Valldaura. . . ; al tercer trobem els independents, com ara Gimferrer, Parcerisas, Albertí, Desclot...

Cal dir que no només la poesia esdevé enigmàtica o hermètica, sinó també la crítica. No ens referim a Broch, Sullà o altres professors universitaris. A València sí que tenim Vicent Escrivà, que inventa un particular mètode d’anàlisi crítica explicat a *Espai del vers jove* (DDAA, 1985: 29-42) i aplicat en els pròlegs a *Museu de cendres*, de Pérez Montaner, i *Els caçadors salvatges*, de Jàfer. Pensem en Altaió i Sala-Valldaura a *Les darreres tendències...*, obra en la qual fan crítica i alhora poesia, mentre que Marco i Pont són més objectius. Entre els crítics, en tenim alguns fascinats pels nombres; per exemple, Ramon Pinyol al pròleg a *Crònica de demà* (1977: 15), de Martí i Pol, en el qual al·ludeix la simbologia de l’1. Entre els crítics-creadors postestructuralistes o postmoderns tenim el sempre avantguardista Altaió, Sunyol o Hac Mor. A ca nostra, l’any 1981, en aquesta darrera línia, es publiquen dues aportacions brillants, incloses dins dels mateixos llibres tractats: la de Bessó sobre *Teoria de l’immor(t)al*, de Seguí (Bessó, 1980) i la de Seguí sobre *Mel-o-drama*, de Piera (Seguí, 1981).

1. 1. 3. La fi d’“una generació”

Malgrat donar-los suport, els crítics i poetes majors es mostraven cautelosos amb la línia més fosca de la nova poesia (ja veurem el cas de Fuster). Entre els catalans, Jordi Rubió criticava l’obscuritat de l’*Occit enyor* de Ramon Pinyol al pròleg del llibre: “El nostre poble té també dret a entendre sense que ningú li hagi d’explicar què és la copa astral que propugna la terra. / El poeta ens ha convençut del seu mestratge. Crec que no ha d’escriure únicament per als refinats del possible auditori.” (Rubió, 1975: 9). Vinyoli escrivia al *Price-Congrés* el 1977: “en molts casos, tot i

demostrar un plausible coneixement de la tècnica i de la llengua, no tenen realment gaire coses a dir [. . .] El perill, però, és entretenir-se en un joc, a voltes gratuït, que no porta enlloc.” (Vinyoli, 2001: 498). Martí i Pol definia així l’estil de Pere Fons al pròleg d’*Aquesta música porosa* d’aquest darrer: “un llenguatge que mai no cau en la gratuïtat ni en el malabarisme que, en alguns casos, ha temptat excessivament els poetes de la seua generació.” (Martí i Pol, 1977: 7). Pere Quart també critica els joves que “gargaritzen a balquena, / gongoritzen sense esmena” al poema “Deslloances agostines” (Quart, 1999: 868 i s.).

Aquesta obscuritat i dificultat, però, serà defensada inicialment amb orgull per DescLOT¹¹ i, sobretot, per De Palol, que declara: “No em preocupa que la gent no m’entengui, no crec que m’hagi de limitar.” (Graells, 1974) o “Refermat més que mai que el poema és i no s’ha d’entendre en el sentit de desxifrar i encara menys explicar, fer passar el clau per la cabota, i intentaré, no pas en la pretensió d’ésser exhaustiu, ni volent limitar la capacitat intepretativa del lector, donar-li UN camí d’aproximació a les meves causes poètiques en alguns punts del llibre.” (Garcia, 1976: 258).

Els autors pont entre els realistes dels 60 i els joves dels 70 també diuen la seua. Hem vist, a *La generació literària dels 70*, com Comadira critica “l’irracionalisme” i, a més, al “Pròleg” a *Raó d’atzar (Poesia 1974-1989)*, Francesc Parcerisas critica sobretot *Límit(s)* (1974), obra inicial de Pont publicada a Llibres del Mall:

Pont s’hi presenta com un poeta àmpliament deutor d’una tradició rica en la literatura francesa, la tradició que, sorgida d’alguns aspectes del simbolisme o de la poesia pura, considera que, per damunt del sentit de la realitat o de la idea, és la força de la paraula la que atorga l’estructura medul·lar al poema. És, naturalment, la tradició que va tenir una florida especialment brillant en el surrealisme i que el mateix Pont ha estudiat en el postisme castellà. Una tradició que ha impregnat, per exemple, la poesia francesa contemporània i que, justament als anys 70, va fer estralls -alguns irreparables- entre els aleshores joves poetes catalans. [...] la ‘perplexitat’ [. . .] l’ús de mots desuets o de parelles de significació difícil [. . .], bé perquè apareixen imatges destinades a crear un impacte lingüístic en el lector, però amb un difícil substrat lògic en el món real o de les idees. [. . .] el barroquisme de la imatge o l’*excursus* cap a un món que malda per esblair del lector [. . .] o per trobar l’afinitat del to de veu sota un seguit d’advocacions literàries [. . .] potser innecessàries. (Parcerisas, 1990: 7-10).

Potser aquesta “força de la paraula” i aquest “barroquisme” a què es refereix Parcerisas siguem el tret més definitori dels 70; ací, a València, hi entrarien Navarro, Bessó, els primers Piera i Jaén, Palomero o el *Lívius Diamant* de Jàfer, com veurem més avall. Sobre aquest darrer llibre trobem un dur comentari de Jaume Melendres:

aquest progressiu decantament cap a la forma, aquest progressiu buidament de continguts, s’observa

¹¹ Vegeu el comentari sobre l’article “La ballaruga...” a la nota 2) de l’apartat 1. 1. 1.

també i amb notable intensitat en el jove poeta valencià Salvador Jàfer (1954) [. . .] La comparació entre els versos dels seus reculls *Cròniques del sol de migjorn*, *El foc m'esguarda* i *L'esmoreïda estela de la platja* i els versos de *Livius Diamant* és eloqüent. El motor que genera imatges poètiques ha canviat substancialment. Abans (“Un rellotge sense corda/ demana misericòrdia. / A la carena secreta del teu llavi/ no hi ha repòs.”), era la història d’un univers personal i intransferible allò que empenyia a Jàfer a la boja recerca de la imatge. Ara, quan es pregunta ‘quin foll destret o xina xacra fou captaire del físsil cos?’ o ens anuncia que ‘aljava duc, fletxa i punyal, en nit de llop llum de fanal i metall cal’ comprovem fins a quin punt la poesia de Salvador Jàfer s’ha fet tributària del sentit del ritme, en perjudici de la claredat de sentit o, fins i tot, de la presència del sentit. Complicació formal i erudició (vegis, per exemple, l’ús del llatí a “El príncep dels lliris”) converteixen la poesia abans existencial de Salvador Jàfer en una matemàtica closa sobre si mateixa. Aquest sembla ser el destí d’una literatura que ha nascut d’una col·lectiva frustració vital i que, un cop expressada, es troba amb les mans buides. (Melendres, 1976).

Estem davant del camí clos al qual ha arribat la literatura, potser perquè s’ha allunyat del tot de la realitat –fins i tot del públic– i perquè ha deixat de crear una emoció purament intel·lectual. Com diria Jenaro Talens, “El vuelo excede el ala”. En aquest mateix sentit, els primers versos de *L’adveniment de l’odi* (1976) de Pérez Montaner resen: “Del vol només ens queda l’hàlit”. Retrobem la mateixa idea a l’inici de *Òliba de la foscuria* (1980) de Morell: “feta estels la llum no troba l’ala.” Hi aboquen, al camí clos, les vies –genials– del darrer Joyce, dels monòlegs de Beckett, de *La jalousie* de Robbe-Grillet, i sobretot la darrera poesia de Mallarmé. Quasi 40 anys després, no creiem que aquella línia fóra un fracàs, sinó que el públic lector –i alguns crítics– no estigueren a l’altura de la seua exigència. Com diria Beckett, creiem que Navarro, Pinyol, De Palol i altres (pensem en Hac Mor o Sunyol) decidiren “fracassar millor”. Molts poetes dels 70 abandonaren el camí exigent per altres camins pregonos però més “sincers” i clars. També cal dir que just a la fi dels 70, allunyats de la fosca setantina, s’incorporen a la publicació en català altres poetes més lírics com Pere Rovira i sobretot el veterà Joan Margarit.

Tal com ens explica Francesc Calafat a *Camp de mines* (1991: 11-12), en els 80 seran els joves crítics, com ara el col·lectiu Joan Orja o David Castillo, qui atacaran els poetes dels 70; en posem només un exemple del combatiu Castillo al “postfaci” de *La mar*, de Josep Ballester:

Intimista, intuïtiu i amb vocació de no repetir tota aquella experimentació que tant ens ha cansat de la generació anterior. [. . .] Una generació [la de Ballester] que crec que no tindrà una caducitat ràpida i que mai no ha pretés manufacturar una literatura conjuntural i sociològica com va passar amb la del setanta. Ara molts d’aquells llibres, més que prescindibles resulten ridículs per la incapacitat lingüística i la barreja d’ambició i limitació que pateixen. (Castillo, 1997: 67).

És curiós el fet que, tant Melendres (com hem vist adés) com Castillo, es preocupen notòriament per la sociologia. Sense entrar en l’origen de les causes, es pot constatar el fet que, de la mateixa manera que s’esdevé en la poesia valenciana, l’absència de poemaris publicats a la fi dels

anys 70 i als 80 s'estén entre els joves poetes catalans que debutaren als 70. Entre 1974 i 1979 només publiquen el seu únic poemari els catalans Antoni Munné (1974), Jem Cabanes (1976), Miquel Bach (1978), Josep Maria Fulquet (1978) i Robert Saladrigas (poemari/narrativa *Néixer de nou, cada dia*, 1979). Des de finals dels 70 i inicis dels 80 callen: des del 1978 Ramon Pinyol (ara anomenat Ramon Balasch) i Pep Vila, des del 1981 el recentment finat editor de Quaderns Crema i poeta Jaume Vallcorba-Plana, des del 1982 Pere Fons i Vilardell, des del 1983 Miquel Alzueta i des del 1986 Teresa d'Arenys. Durant els 80 romanen en silenci Anton Carrera (durant els anys 1979-1991), Jaume Medina (1976-1990), el poeta i director de la revista *Reduccions* Lluís Solà (1975-1993) i Ricard Creus (1979-1992). Tampoc no publiquen durant una dècada Jordi Domènech (1984-1995) i Marta Pessarrodona (1985-1994), i durant dues dècades Patick Gifreu (1983-2003) i Bru de Sala (1979-2004). A més, Santi Pau i Carles Camps i Mundó abandonaran la poesia experimental publicada al Mall. Cal notar també que la mort s'endugué molt joves Joan Barceló, Josep Elias, Maria Mercè Marçal i Valerià Pujol.

Alguns poetes dels 70 van entonar el 'mea culpa'. Ben prompte, l'*enfant terrible* Desclot escriu al seu *Juvenil·lia* un pròleg de títol ja explícit, "Excuses de mal pagador", on rebutja els seus dos primers llibres:

reculls de provatures juvenils sense cap ni centener publicats per 3 impulsos: vanitat adolescent; atreviment de la ignorància a què una bona majoria de jovenalla ens veiérem constrets en aquells anys; i tercer, el de les llastimoses circumstàncies històriques del país, que obligaven a aplaudir a pèrdua d'alè l'aparició de qualsevol criatura amb pretensions literàries en català. (Desclot, 1983: 7).

Anys després, Bonet (2004) també dirà de *Carn fresca* que els poetes allí antologats eren uns ignorants els uns i els altres. El 1989, en l'antologia *25 poetes del premi Amadeu Oller 1964-1989*,¹² fan balanç alguns dels participants i guanyadors d'aquell premi durant els anys 70. Valerià Pujol declara: "Avui l'onada dels 70 s'ha esllanguit. Ha fet fallida el model postsimbolista i durant uns anys s'ha produït una reculada poètica." (DDAA, 1989: 76). Francesc Codina no pensa igual: "dels anys setanta cap aquí la poesia catalana ha continuat manifestant un grau de vitalitat considerable", però hi afegeix: "Potser el que ha minvat és l'interès extraliterari, diguem-ne social, de la poesia, per la poesia i pels poetes." (DDAA, 1989: 116). Efectivament, quan es consulta la premsa de mitjan els anys 70 sorprén la presència del món cultural i poètic i l'extraordinària cartellera de cinema, amb la recuperació de la filmografia prohibida pel franquisme.

A la mateixa antologia dels premis Amadeu Oller, Desclot compara el 1971 amb el 1989 i diu: "avui no crec que tinguem els equivalents d'un Foix, un Espiru, un Pere Quart, un Bartra, o un

¹² Apareixen valencians "dels 80" com M. Joan i Arinyó o V. Berenguer.

Vinyoli per dir-ne alguns dels que aleshores escrivien.” (DDAA, 1989: 91). El crític i poeta Jaume Pont també se’n feia ressò, ja el 1987, d’aquest desempar català, i hi afegia aquesta reflexió:

La presente década no ha aportado la advocación rupturista que algunos le auguraban. ¿Las causas? Existe en la poesía catalana una actitud conservadora que, en nombre de los ‘valores’ consolidados, rehúsa con demasiada frecuencia el riesgo estético. Si bien es cierto que tal reticencia tiene su explicación en la necesidad de afirmar la tradición inmediata de los grandes poetas de nuestro siglo, no lo es menos que con este prurito exclusivo la poesía catalana corre el riesgo de afirmarse *in aeternum* en el mandarinato de los modelos egregios. No se trata de una ambición vacua: se trata, lisa y llanamente, de poetizar con lenguaje y fisionomía de nuestro tiempo (Pont 1987: 228 i s.).

Com a conclusió, direm que el 1989 –data límit del nostre estudi–, a Catalunya, la “generació dels 70” ja no hi era, atés que havien finat alguns dels autors-models més grans; havien desaparegut els Llibres del Mall i les col·leccions, revistes i editorials creades per ells (només seguia *Reduccions* i *Quaderns Crema*); s’havia perdut visibilitat en els *mass media* de manera considerable, i, encara més important, s’havia instal·lat entre els autors un silenci publicacional enorme ja des de finals dels 70.

1. 2. La renovació a les Illes Balears

Pel que fa als autors valencians, només tres poetes publiquen poemaris a les Illes Balears. D’una banda, el 1980, a la col·lecció Tafal –del també nou poeta Andreu Vidal–, Josep Piera trau *Esborranyes de la música* i Andreu Morell, *L’èsser fosc*. D’una altra banda, a la ja veterana Editorial Moll –malauradament acabada de finir–, Gaspar Jaén i Urban publica *La festa* (1982, premi Ciutat de Palma).

1. 2. 1. Fi del grup La Sínia i del realisme

Resumim a continuació l’article “El realisme i la poesia a Mallorca: els poetes de ‘La Sínia’” (2000: 65), de Pere Rosselló Bover; aquest autor afirma que els membres del grup La Sínia foren l’aglutinant de la poesia realista mallorquina dels anys 60. Segons Rosselló, cap dels autors dels 50 (Blai Bonet, Llompart. . .) practicava en els anys 60 una poesia “realista” en sentit pur, ni tan sols, ja dins dels poetes del 60, Miquel Bauçà amb el debut impactant d’*Una bella història*. Aquest autor, a més, abandonarà el realisme a poc a poc. Per tant, no serà fins el 1965 –amb l’aparició de la

col·lecció La Sínia¹³ de l'Editorial Daedalus, de Bartomeu Barceló i Pon– que es pot parlar de poesia realista gràcies a les obres de quatre autors: els codirectors Guillem Frontera i Jaume Pomar, a més de Josep Melià i Francesc Barceló. Hi havia una gran esperança de poesia en els anys 60, però no quallà.

Llompart, al pròleg a *Història personal*, de Jaume Pomar, diu que els poetes dels 50 s'arribaren a “empipar” pels atacs que els feren els dels 60, acusant-los de:

burgesos, de servidors del capitalisme, d'haver desertat de la causa del poble; fins i tot d'escandir els versos que pertoca [. . .] Llurs successors, els poetes joves dels anys setanta, han fet amb ells (els del 60) una cosa pitjor -i més injusta- que contradir-los: els han ignorats. De manera que, mentre afirmen, amb totes les reticències que vulgueu, la tradició d'abans (Costa i Llobera, posem per cas, és per a alguns d'ells un 'tècnic' prodigiós de la poesia, un avantguardista del seu moment), la més immediata no mereix d'ells més que el menyspreu o l'oblit: no compta per a res. S'equivoquen, és clar. Perquè sense l'estirada cap avall que el realisme va pegar a la poesia, tal volta no hauria estat possible, o no hauria tingut el sentit que té, l'embranchida cap amunt que avui experimenta. (Llompart, 1979: 9).

Rosselló Bover (2000: 65) conclou que la importància de l'obra dels joves dels 60 no fou tan decisiva com la dels mallorquins de la Generació dels 50 i dels autors catalans (Espriu, Pere Quart, Ferrater...), espanyols i estrangers. Data la fi del grup amb la de la col·lecció La Sínia: “Amb la seva desaparició el 1969 el grup ‘realista’ es va desfer. Alguns d'aquests autors (Frontera, Melià, Barceló...) passaren a conrear altres gèneres (novel·la, assaig, teatre...), sovint moguts pel desig de professionalitzar-se, o experimentaren un silenci d'uns quants anys (Pomar).” La poesia realista, continua Rosselló, serà conreada per l'obra primerenca de Joan Manresa i Xesca Ensenyat, i “ja apareguts en els anys setanta, de Jaume Santandreu i Pere Orpí.” En altres estudis Rosselló Bover diu: “En general, los años 60 no fueron buenos para la poesía de la Baleares, no sólo a causa del predominio de la estética realista -que no consiguió arraigar plenamente-, sino también por el auge que tomó la novela con la aparición de una nueva generación de narradores.” (Rosselló Bover, 2002: 23). Finalment, Joan Mas conclou, com Rosselló Bover, que en desaparèixer Daedalus i La Sínia els autors “no superaren la crisi del realisme o la superaren tot passant-se a altres gèneres literaris, preferentment a la novel·la” (Mas, 1982: 13).

1. 2. 2. L'embranchida dels 70

Joan Mas es fa ressò de l'extraordinària efervescència –o “embranchida”, com diria Llompart– de la poesia a les Illes Balears dels anys 70, comuna a la resta de territoris de llengua catalana: “sols

¹³ S'hi inclouen: *Els quatre quartets* d'Eliot, *El poble* de Martí i Pol, i les primeres obres importants, no realistes, de dos autors dels 50: *Poemes a Nai* de Miquel Àngel Riera i *Caloscans* de Bartomeu Fiol.

tinguem en compte aquells autors que posteriorment a 1970 han publicat el seu primer llibre o opuscle, la llista s'atraca a la quarantena de noms, la major part pertanyents a autors nats durant els anys 50 i alguns els 40" (Mas, 1982: 21). Com la resta de catalans, foren poetes combatius i molt actius. Potser el poema "Carta" d'*Els mapes del desig* (2001), de Damià Pons, ens ajude a transmetre aquella efervescència poètica:

A Mallorca sencera li asfalten la pell
i amb la crostera seca li tapen l'alenada.
S'han apagat les flames i els focs ara són llums.
Pel carrer fan processó els clàxons.
Sor Tomasseta canta en estranger i beu dragons.
Sant Alonso Rodríguez és guardià de cotxes a Gomila.
Pel Born la nostra parla recull els papers.
Don Joaquim Maria Bover inaugura un snack a Can Pastilla.
El pagès i la pagesa han venut el vestit típic per a comprar-se la televisió.
Incendi de llibres per il·luminar el ball dels turistes.
Ningú ja cerca el cilici que usava Sor Francinaina
ni ningú puja de genollons al monestir de Lluc.
En el Museu de Ciutat hi guarden el bikini de la primera sueca.
El Rei En Jaume treballa de taxista
i en Bernadet de les rondalles és guia turístic.
A Cort el Pare Garau segueix cremant heretges.
Dels antics focs en queden els munts de cendra.
Rebel·lió dels pinars contra els urbanitzadors i les excavadores.
Els miralls reflecteixen silencis i silencis.
N'Alomar i en Tomeu metral·len turistes des de l'Hotel Mediterrani.
La banda del Taller Llunàtic ha segrestat totes les cales.
Omplint de sang les clavegueres trobarem el llinatge.

Damià Pons (2001: 50).

Cal dir que l'obra de Fos, una mostra de la qual apareix a *Carn fresca*, s'assembla a la de Pons en el tractament del turisme.

Altrament, Rosselló Bover assenyala que el canvi ve cap a la fi dels 60, i destaca, per primera vegada, els grups eivissencs i menorquins:

en 1968 Jean Serra publicaba el volum antològic *Poetes eivissencs*. En 1972 apareia en Mallorca *Poesia 72*, con versos de Josep Albertí, Damià Huguet y Bernat Nadal. Al año siguiente se editaba *Temptant l'equilibri*, que reunia poemas de Damià Pons, Lleonard Montaner y Guillem Soler. También en 1974 apareció otro volumen colectivo, *Dinar de mots al bosc de presagis* en la colección Domini fosc, en que los poetas jóvenes (Damià Pons, Isidor Marí, Joan Perelló, etc...) compartían espacio con Josep M. Llompart. También en Domini

fosc en 1975 apareixia *Dos poetas eivissencs*, donde se daban a conocer Josep Marí y Toni Roca, 'Acté'. En 1976 Rafael Jaume abrió en Palma la librería Cavall Verd que, hasta la muerte del promotor, en 1983, se convirtió en punto de encuentro de poetas y artistas. Y, además, en 1978 se publicaron los volúmenes *Poetes de Menorca en defensa del territori* i *Poetes d'Eivissa*. (Rosselló Bover, 2002: 32-33).

En una altre moment Rosselló Bover matisa un poc més: “Caldrà esperar fins l’inici dels 70 per assistir al naixement d’una nova fornada de poetes, a la qual pràcticament s’incorporaran alguns dels autors anteriors (Bauçà, Pomar), mentre que d’altres (Frontera, Melià, Barceló) deixaran de conrear la poesia” (Rosselló Bover, 2002: 32-33). El mateix crític, al pròleg a *10 poetes mallorquins dels anys 70*, data la fi del realisme històric amb les antologies *Poesia 72* (1972), *Temptant l’equilibri* (1973) i *Dinar de mots al bosc dels presagis* (1974) (Rosselló Bover, 2006: 9).

Per la seua banda, Joan Mas cita només les dues primeres antologies (Mas, 1982: 13). Aquest autor destaca també que en l’any 1980 coincideixen autors de les generacions dels 50, 60 i 70. Així, dels 50, tornen a publicar i a estar actius: Riera, Llompart i Fiol, i continuen Jaume Vidal i Blai Bonet (Mas, 1982: 11). Segons Rosselló Bover, a partir de l’any 80 va abandonant-se l’experimentalisme, el ludisme, i l’“originalitat” en benefici de l’“obra ben feta”, la serenitat i les col·leccions institucionals més estables. (Rosselló Bover, 2002: 36-37).

Efectivament, a poc a poc, l’opció que Mas anomena com “innovadora de trencament” va reduint-se a la figura cada vegada més marginal però igual d’íntegra d’Albertí: les disputes personals amb antics col·legues, davant la censura per la provocació del Taller Llunàtic, són sagnants. Com a mostra, només fem la llista d’alguns illencs insultats, per exemple, a *La vida pornogràfica de Jesucrist: boixar porcs* (1985): Blai Bonet, Terron, el pintor Miquel Barceló, Damià Huguet, els germans Terrades, Damià Pons, etc. Ni Jaume Sastre ni Joan Palou ni Albertí (des de *Lesions*, 1982) tornen a traure cap llibre –almenys convencional– en els 80.

Joan Mas diferencia la situació de principis i mitjans setanta de la de la fi dels setanta. A l’inici els joves no “han sabut arribar” a les editorials foranes, potser perquè alguns poetes:

es mostrassin reticents quant al tipus de poesia que es feia al Principal. Sigui com sigui, crec que a començament de dècada es podria parlar d’un efectiu distanciament, tant estètic com de coincidència en unes mateixes editorials –i potser les dues coses estaven relacionades–, de la poesia catalana que es feia a les Illes respecte a la que es feia en altres zones del domini de la llengua, amb el conseqüent aïllament que això implicava. (Mas, 1982: 15).

Torna Mas a insistir en el tema: “la forçosa autarquia d’aquesta poesia durant una sèrie d’anys, i la manca d’estímul efectius per a una producció literària l’edició de la qual era més aviat poc probable” (1982: 48 i s.). Mas repassa les editorials mallorquines: Turmeda, que tragué *Poesia 72*, desapareix malgrat promoure les col·leccions Domini fosc (1974-75) i Tomir (1974-76).

Llompart, que dirigeix la represa del 1972 de Moll, no inclou joves dels 70 (sí dels 50 i uns pocs dels 60). Altres editorials mallorquines són: l'Ajuntament de Manacor sota el mestratge de M. A. Riera, Espurnes i Pentaleu. A Eivissa, Jean Serra crea les Edicions Ítaca i publica l'antologia *Poetes d'Eivissa* (1978), en la qual inclou catalans que hi havien viscut. A Menorca ixen els quaderns Xibau i la revista *Druïda*. Pel que fa a la participació d'illencs a fora, Mas indica que Gomila i Albertí publiquen a *Cairell* de València.

A finals del 70 l'"aïllament" es trenca pel que fa a l'edició externa i interna: a Mallorca, l'impressor manacorí Sebastià Roig, que tragué *Temptant l'equilibri*, s'estabilitza, i Damià Huguet dirigirà Guaret (1976), els Quaderns camp. aners (1978) i La garangola (1979). Entre el 1977 i el 1979 ixen els sis números de les plaquetes/carpets *Blanc d'ou*,¹⁴ dirigides per Terron, i les plaquetes poéticoartístiques de La musa decapitada d'Andreu Vidal, que dirigirà Tafal des del 1977. Rosselló Bover esmenta algunes altres empreses: les mostres de poesia a la universitat (1976, 1978 i 1980-82), les revistes *Ravenet Verd*, *L'ombra vessada*, els Cartons de Poesia de la llibreria Cavall Verd, etc. , així com col·leccions com Cascall blau, etc. A més, cap a finals del 70 cal esmentar la revista *Latitud 39* –en la qual Jaén traurà "El pensament i ell mirall" sobre Navarro– o col·leccions com Espurnes, Pantaleu, etc. (Rosselló Bover, 2002: 34/35).

Malgrat això, Mas es queixa que a finals dels 70 els premis poètics desapareixen (els Ciutat de Manacor, l'Andreu Roig de Campos...) i només resta el Ciutat de Palma. A més, fins el 1980, només tres noms balears joves reconeixibles es presenten en els 70 al Carles Riba (Huguet, Riera, Pere Font), tot i que cap l'obté. Proa només publica Blai Bonet. A Llibres del Mall edita només Albertí (*Aliorna*) i a Edicions 62, només Llompart l'any 1980. A 3i4 de València el guanyador i els finalistes del VAE del 1974 foren Bauçà (*Notes i comentaris*) i Damià Huguet (*Carn de vas*). El 1980 Mas es mostra preocupat pel ritme de publicació de Perelló, Lleonard Montaner, Guillem Soler i Damià Pons, que només trau *Mapa del desig*, i a qui Llompart qualifica d' "interessant" però no decisiu (Mas, 1982: 16).

Segons Joan Mas, els poetes illencs es trobaren en una cruïlla als inicis dels 70: "o havien de partir de zero, o havien de cercar models entre els autors anteriors, entre els quals difícilment podien trobar un valor tan indiscutit com Llorenç Villalonga ho era pels novel·listes" (Mas, 1982: 11). En la nostra opinió, els poetes valencians experimentaren aquesta mateixa situació. Mas hi afegeix que els illencs opten inicialment per la segona opció, però prompte alguns decideixen triar la primera. Més avall, aquest mateix autor precisa quins foren els mestratges interns a les Illes (Mas, 1982: 24-25). En la divisió que realitza, els autors de la línia continuista tenen com a mestre Blai Bonet:¹⁵

¹⁴ Rosselló Bover (2002: 34-35) ens informa que les primeres foren escrites a mà.

¹⁵ La primera antologia de Blai Bonet serà de Xavier Lloveras el 1989 a Gregal, València, col·lecció que dirigia Marc Granell.

a començaments dels 70 els poetes joves es presentaren de la mà dels mestres de la generació dels 50 o fins i tot anteriors. A Mallorca, el més admirat fou Blai Bonet el qual prologà el volum *Poesia 72* i presentà a la premsa algun dels poetes de *Temptant l'equilibri*, com Guillem Soler. De fet, la seua influència és ben palesa en l'obra del primer Huguet, anterior a *Ofici de sords* (1976), en la de Bernat Nadal i en la de Joan Manresa. (Mas, 1982: 21).

Els innovadors, segons Mas, revaloren poetes com Bartomeu Fiol o, menys assíduament, Miquel Bauçà, és a dir, els més atípics de llurs respectives generacions.

Rosselló Bover ha assenyalat sobre els poetes dels 70 : “La superació del realisme es va donar sobretot amb la introducció de noves tendències i de nous temes. La varietat de propostes abraça des de la continuació del realisme anterior fins a noves actituds experimentals.”; i més avall: “En general, els autors no s’inscriuen només en un tipus de poesia, sinó que alternen diverses pràctiques d’acord amb uns plantejaments estètics totalment oberts.” (Rosselló Bover, 2006: 9-10). En un altre lloc Rosselló Bover parla de diversos corrents, de vegades fins i tot en l’obra d’un mateix poeta: “desde la pervivencia del compromiso civil en Bernat Nadal y Jaume Sàndreu hasta el textualismo de Biel Mesquida, el experimentalismo de algunas obras de Damià Huguet y Joan Palou, la poesía visual de Andreu Terrades o el cultivo de los metros clásicos también de Damià Huguet.” (Rosselló Bover, 2002: 34).

1. 2. 3. Les línies poètiques

Joan Mas (1982: 21- 25) estableix les línies poètiques següents:

– La poesia continuista

Els autors són: a Mallorca Joan Manresa, Bernat Nadal, Lleonard Montaner, Guillem Soler, Jaume Armengol, Francesc Casanovas, Pere Rosselló Bover, Manuel Sánchez Santos i Antonina Canyelles. Cal incloure-hi també l’obra inicial de tres autors: Josep Albertí, Damià Huguet i Joan Perelló. A Eivissa: Toni Roca, Josep Marí, Jean Serra i, amb dubtes, Antoni Marí.

Pel que fa a l’estil destaca en Huguet, Manresa i Nadal via Bonet, “l’adscripció a un cert realisme existencial i, a nivell estètic, el doll torrencial de la seva veu.” També en altres casos (el primer Albertí, el Perelló d’abans de *Baf de llavis*, Lleonard Montaner i Guillem Soler) no parla d’influència però sí de practicar “una poesia que empra sovint el llenguatge col·loquial i que s’atraca molt als models de la poesia dels anys 60”.

Pel que fa a la temàtica és la de sempre: “introspecció amorosa, autobiografia més o menys irònica i denunciadora, observació de la realitat més immediata, etc. – i que l’expressen amb la més absoluta transparència referencial.” Mas afirma que els uneix el concepte de “bellesa universal”.

– La poesia innovadora de trencament

El trencament no es produí per contactes universitaris ni a Barcelona ni a la Universitat Balear. Destaca la unió d'artistes plàstics més avantguardistes i alguns poetes en grups (Criada i Taller Llundàtic), “publicacions si fa no fa marginals”¹⁶ (Neón de Suro, el Correu de Son Coc), i també algunes exposicions (Metaexposició del 1974).

Pel que fa als autors inclou: Josep Albertí, Damià Huguet, els artistes Andreu Terrades (la poesia visual de *Palma 9 km.*), Joan Palou (*Llibre amb una sola fulla, 333336666* i *Homicidis*; aquest darrer qualificat de “fita”), Antoni Alomar i Miquel Mestre (“major incidència sobre el significat”); així com els joves Jaume Sastre, Joan-Antoni Caimari i el menorquí Ponç Pons. I també, però amb dubtes, Damià Pons i Joan-Antoni Caimaris.

Destaca la concepció de la poesia com a revulsió i transgressió: l'escatologia, la pornografia, l'il·logisme del significat, la modernitat “un poc a la manera futurista”, i el turisme com erotitzant, destructor de la natura i mescla de llengües. Pel que fa a l'estètica diu que és diversa: “van de l'hiperrealisme, a la poesia visual, al textualisme, a la tècnica del còmic o de l'acudit, a l'estètica de l'absurd”.

– La poesia innovadora filosòfica “en sentit molt ampli”

Els autors inclosos són: Andreu Vidal, Àngel Terron, Bernat Munar i Andreu Cloquell. Amb els rupturistes comparteixen mestres (Fiol, Bauçà) i realitzacions conjuntes (*Blanc d'Ou* o els dos primers números d' *El Correu de Son Coc*). Se separen perquè la seua voluntat de recerca no és “tant d'ordre plàstica com d'ordre intel·lectual”. Les postures filosòfiques “impliquen l'elecció d'un estil marcat certament pel conceptualisme, per les expressions i imatges categòriques, pels talls sovintejats en el ritme, etc. , i això, en alguns casos, produeix un cert hermetisme que costa de trencar.”

El 1987, a la “Introducció” de l'*Antologia de poetes balears (De la Postguerra als nostres dies)*, Guillem Soler escriu cap a la fi del capítol “Renovació”:

Però no és sinó a finals dels 70 i ja durant els 80 quan s'esdevé una veritable renovació poètica [...] Tots aquests autors, a partir d'experiències culturals noves i diverses, donen a la poesia mallorquina un rigor o professionalitat desconeguda els anys anteriors. [...] A partir d'aquí és possible dividir la poesia mallorquina en dues classes de poetes: els irracionalistes i els racionalistes, o si voleu, els avantguardistes i els classicistes, en tant que uns cerquen la ruptura del llenguatge, el tractament irreal o insòlit d'aquest, i els altres per a qui el llenguatge es basa en un discurs lògic, sense vocació de ruptura (Soler, 1987: 36-37).

¹⁶ També les esmenta Rosselló Bover (1997: 49-50).

Dins el capítol “Irracionalisme” inclou Josep Albertí; Damià Huguet; Miquel Bauçà, que “ha anat des d’*El noble joc* (1972) i sense desitjar-ho acostant-se a posicions avantguardistes” (Soler, 1987: 43); Damià Pons; Biel Mesquida, i Pere Font. Aquest capítol conclou:¹⁷ “Dins la línia d’investigació tres autors, [Àngel] Terron, [Andreu] Vidal i [Valentí] Puig juntament amb Antoni Marí i Guillem Soler, basant-se en un discurs lògic i en la prudència i la sensatesa d’expressió, fonamentaran la poesia que anomenam racionalista.” (Soler, 1987: 47). La “Introducció” acaba amb Soler prenent part per la segona opció:

Si abans la idea d’avantguarda, modernitat, i el sentit de ruptura semblaven dominar sobre la tradició, avui podem afirmar el contrari, assistim a un fort afany d’individualització típic de l’artista que recerca la maduresa juntament amb el descrèdit de l’avantguarda tradicional. [. . .] És en aquest sentit que parl d’un nou classicisme i a través del qual crec que poden venir les millors flors de la poesia mallorquina futura, assentada damunt les bases de la dignitat i la sensatesa.

La funció de debò del poeta és cercar la pròpia veu. Aquest és el seu repte i el repte de la poesia balear. (Soler, 1987: 51).

La “Introducció” de Soler és molt discutible; també la tria de poemes dels autors “irracionalistes”; per exemple, de Josep Albertí no esmenta a la bibliografia l’autoedició *Lesions* (1982) i només hi inclou poemes de dos poemes; de Damià Huguet només hi inclou un poema de *Cinc minuts amb tu* i dos textos dels quals no indica el llibre; d’Andreu Vidal només antologa poemes de *Necròpsia*, i de Biel Mesquida solament textos del seu fins aleshores únic llibre.

A diferència del País Valencià, a les Illes, en concret a Mallorca, sí que hi hagué un brot neoavantguardista. El terme provenia d’Itàlia, en concret de la tasca de creadors i teòrics com Giuliani, Sanguinetti i d’altres (*I verri, Novissimi, Grup 63...*), i va ser emprat pels creadors i crítics illencs. En trobem un exemple a *Veinte poetas de las Baleares*, en què Pere Rosselló Bover esmenta els poetes artistes “neoavantguardistes” i *undeground*: Andreu Terradas, Bartomeu Cabot, Joan Palou, Biel Mesquida, Steva Terrades, Miquel Barceló i la creació de l’antisistema Taller Il·lunàtic d’Albertí i d’altres el 1976 (Rosselló Bover, 2002: 33-34).

Al pròleg a la reedició d’*Ofici de sords* de Damià Huguet, Mas parla sobre les obres dels debutants el 1972/1973: “a la segona meitat de la dècada [. . .] la revalorització del vell concepte d’avantguarda les cobria d’una certa capa d’inquietud o, *grosso modo*, de modernitat i les feia aptes pels poetes de més cilindrada” (Mas, 1994: 12-13). Destaca el paper de Damià Huguet a Guaret i Quaderns camp. aners com a editor d’obres agosarades i també com a autor d’aquell llibre –*Ofici de sords*– que “en podria ser un cert paradigma”. Més avall diu: “Si l’obra posterior d’Huguet hagués volgut prolongar l’experiment, l’hauria malmès. El que aquí és aventura de bona llei s’hauria

¹⁷ Posem entre claudàtors els noms dels poetes.

convertit en vulgar presa de pèl”. No estem d’acord amb aquesta conclusió de Mas.

L’avantguarda domina la segona meitat dels anys 70, sobretot a Guaret on els cinc primers números són d’aquesta tendència: *Ofici de sords* (1976) de Damià Huguet, una part de *Mapa del desig* (1977) de Damià Pons, *Era plena de canoes* (1977) de Josep Albertí, *Homicidis* (1979) de Joan Palou i *Una mar sense armes* (1979) d’Antoni Alomar. En altres editorials apareixen *Baf de Llavis* (1976) de Perelló i *Iniciació a la química* (1977) d’Àngel Terron. També apareix l’edició clandestina de *El bell país on els homes desitgen els homes* (1977) de Mesquida, un poemari que, encara que formalment no siga rupturista, sí que ho és pel que fa a la temàtica, ja que explicita el sexe homosexual. Com ha dit Mas, és a la col·lecció Quaderns camp. aners on trobem una línia més avantguardista; parlem de *Simulacre* (1980) de Jaume Sastre, *Clam de suïcidis* (1980) de Joan-Antoni Caimaris, i més tard, a Guaret, *Magazine* (1983) de Miquel Cardell. Fou la neoavantguarda mallorquina un moviment interessant i aquest sí que grupal. Un exemple: *Era plena de canoes*, d’Albertí, ix a la col·lecció dirigida per Huguet, amb foto de Joan Palou, i al “Rètol informatiu” (pròleg del llibre) el mateix Albertí explica que alguns textos foren publicats a petició de Damià Pons, Altaió, Creus, Biel Mesquida..., i assenyala la importància del Taller Llundàtic i la revista *Neon de Suro*.

1. 2. 4. La fi d’“una generació”

El silenci atura durant uns anys l’obra de Damià Pons (del 1985 al 2000) que havia evolucionat des de “Teranyina” (inclòs al col·lectiu *Temptant l’equilibri*, autors-editors, Campos, 1973) cap a les postures més surrealistes o oníriques metafòriques a *Mapa del desig*. Callen també Joan Perelló (del 1975 al 2007), Bernat Nadal (1983 a 2005), Gabriel Florit (des del 1980 a 1990), i fa relativament poc temps que Antonina Canyelles torna a publicar. La mort deté l’obra d’ Andreu Cloquell (1979), del llibreter i poeta Rafael Jaume (1983), de Guillem Cabrer (1990), de Damià Huguet (1996) i d’Andreu Vidal (1998). Desapareixen les editorials Talfal i Guaret. La narrativa concentra els esforços de Mesquida (des del 1981) i l’assaig els d’Antoni Marí. Per la seua banda, Albertí, decidit pel vessant artístic, abandona la poesia diguem-ne establerta, estudiada ací, i resisteix, volgudament marginal.

1. 3. La renovació al País Valencià

La renovació al País Valencià comença amb l’antologia de *Carn Fresca. Poesia valenciana jove* d’Amadeu Fabregat (1974). Tractem primer com era la situació comunicativa d’aquell País

Valencià.

1. 3. 1. Marc comunicatiu del País Valencià als anys 70

Pel que fa al marc sociopolític dels anys 70 del s. XX us remetem a la bibliografia de la tesi *Llengua i estil de la poesia de Marc Granell*, de R. Córdoba (2012: 8-38), en la qual apareix, molt ben resumida, tota la lluita política, sindical, estudiantil i artística dels convulsos anys 70 fins arribar, en plena Transició espanyola, a la Batalla de València o disputa –entre el valencianisme d’esquerres i el regionalisme de dreta– per l’Estatut d’Autonomia i els símbols nacionals valencians. Un exemple del marc català general el trobareu a J. R. Resina (2010). El 1975 mor el dictador Franco i la democràcia s’instalarà a poc a poc a Espanya, amb una monarquia parlamentària; a ca nostra torna la Generalitat Valenciana, se signa l’Estatut d’Autonomia i es pot per fi estudiar en valencià. Abans del 1975 imperava oficialment la repressió de la llibertat individual i col·lectiva per part dels militars, l’església o els polítics únics, els franquistes. La censura i, és clar, l’autocensura, estaven a l’ordre del dia. A Catalunya, Guillem Viladot pot afirmar: “Però en morir el dictador tot quedava qüestionat de soca-rel: l’escriptura i l’Èdip. La llengua, per una banda, evidencià que subsistia, però la seva operativitat ja no era la d’una eina, o arma, reivindicativa de la identitat d’un poble.” (Viladot, 1986: 31). A València, però, la Batalla de València comportarà, de la mà d’Estellés, una repolilització de la poesia. En el present treball podeu veure com afecten els canvis polítics a la poesia en els apartats 2. 3. 5. i 2. 5. 1.

Per ambientar quina era la situació dels mitjans de comunicació a València durant els anys 70 resumim l’article que Xavier Febrés escrigué per a *Serra d’Or* el febrer del 1979. El títol era ben explícit: “La premsa al País Valencià. El búnker¹⁸ va bé, gràcies.”:

L’any 1971 aparegué la revista mensual *Gorg*, primera temptativa de premsa en català al País Valencià [. . .] Els vicis de forma en la inscripció administrativa foren aprofitats pel Ministeri d’Informació per tancar-la l’any 1973. Aquell mateix any en prengué el relleu el setmanari *La Marina* [. . .] que tancà pel setembre del 73, vuit mesos després [. . .]. Trobà refugi llavors en una plana especial posada a [. . .] l’edició alacantina de *La Verdad*, experiència que no havia de superar l’any 1974. Aquesta temptativa de la plana especial pogué ser aplicada poc després a *Las Provincias*, durant la “primavera” de 1974-1976. La revista *Dos y dos* (1976-1977) tingué el mateix caràcter efímer. El refugi següent fou l’edició per al País Valencià de la revista *Reporter* [. . .] Pel desembre del 77 havia de nèixer, però, l’intent fins ara més reeixit i consolidat de la premsa alternativa al País Valencià. La revista *Valencia Semanal* ha assolit a hores d’ara la tirada molt respectable de 15000 exemplars i preveu una expansió de vendes, si més no simbòlica, cap al Principal [. . .]. (Febrés, 1979).

¹⁸ El mot “bunker” o “bunker barraqueta” era el malnom amb què els valencianistes d’esquerra anomenaven al sector més extremista dels espanyolistes-regionalistes de dreta.

Malauradament, *Valencia Semanal* fracassà, així com *Cal dir*, l'òrgan del Partit Comunista on Estellés, comunista confés, col·loparà. Sobre la ràdio Febrés deia que:

el programa de més alta audiència hi era l'emissió en llengua catalana 'De dalt a baix', a Ràdio Peninsular –emissora absorbida recentment per Ràdio Nacional [. . .] 'De dalt a baix' passà de 45 minuts diaris a 25 i hagué de canviar de freqüència i de nom ('Ara i ací'). Els butlletins informatius en català transmesos fins ara cada mitja hora com a traducció del butlletí en castellà de les hores han estat reduïts a 19 minuts diaris [. . .] Ràdio Popular de València (cadena de l'església, COPE) emet un únic programa de 15 minuts setmanals en la llengua del país, 'Dimarts d'amical conversa', després de les dotze de la nit. [. . .] Ràdio Popular a Alacant, en canvi, té un programa setmanal en català, d'una hora de durada, amb el títol de 'La nostra terra'. Tant aquesta emissora com Ràdio Alacant (SER), La Voz de Alicante (estatal) i Ràdio Elx emeten de tant en tant unes classes de català de deu minuts patrocinades per la Conselleria de Cultura del Consell pre-autonòmic. A Castelló, l'única emissora que disposa d'un programa cultural en català des de fa anys és Ràdio Popular de la Plana (COPE). Vicent Pitarch hi dirigeix 'Nosaltres els valencians', amb un espai de mitja hora dos o tres cops per setmana. (Febrés, 1979).

Sobre la televisió esmenta l'informatiu de mitja hora i en castellà Aitana, el més vist dels autonòmics, que “arribà miraculosament al número 1000 el passat 13 de juliol.” (Febrés, 1979). El programa De dalt a baix era dirigit per Toni Mestre, el futur poeta; hi col·laboraren Ventura Melià i Fabregat. Aquest darrer fou director d'Aitana i anys després de la primera Ràdio Televisió Valenciana, ara –2015– malauradament desconnectada. La Cançó esdevindrà la millor manera d'acostar-se al valencià per part de la gent, i per aquesta via Raimon acostarà la poesia als valencians més joves, alguns dels quals esdevindran lectors/es gràcies al cantautor xativí.

Una secció d'*El barranc de les fonts* de Lluís el Sifoner es diu “Font dels *mass media*”, en la qual l'autor imita els anuncis dels periòdics. El poema 15 diu: “El present anunci/ busca diari decent/ al País Valencià/ per a ser publicat. // Pagaria el que fos.”. Com veiem, la llibertat de premsa i d'expressió als anys 70 semblava una utopia. Al poema 11 de la mateixa secció llegim: “Obrer parat/ (no cal dir què busca)/ La dona diu que/ o es torna boja/ o es farà puta. / Tenen sis fills. / La TV canta: // *Habla pueblo habla...*” (El Sifoner, 1977: 67 i 71 respectivament).

1. 3. 2. La poesia valenciana entre 1970 i 1973: la revista *Gorg* i la fi del realisme

Per a la bibliografia d'autors valencians que debuten abans del 1973 cal consultar *Publicacions valencianes (1939-1973)* de F. Pérez i Moragon (1974) i *La poesia valenciana 1962-1974: el realisme històric* d'Enric Balaguer (1987a). Pel que fa als autors estudiats ací podeu consultar *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)* de Ferran Carbó i Vicent Simbor (1993b). Per als autors del segon terç del s. XX fins l'any 2000 s'ha de consultar el *Diccionari de literatura valenciana (1968-2000)* de Biel Sansano *et alii*, (2001). Cal dir que en aquest darrer llibre falten

autors rellevants com Xavier Casp i els ací tractats Josep Iborra, Josep Bonet i Antoni Matutano.

Als anys 60 i als inicis dels 70 el premi més important per als joves –i no tan joves– fou l'Ausiàs March de l'Ajuntament de Gandia, i a partir del 1973 ho serà el Vicent Andrés Estellés (VAE) dels Octubre d'Eliseu Climent / 3i4. L'any 1971 guanyen l'Ausiàs March de Gandia, i són publicats per l'Ajuntament d'aquesta ciutat, Lluís Alpera (València, 1938) amb *Trencats versos d'agost* (escrit el 1969) i dos títols del debutant Domènec Canet (Carcaixent, 1944): *Amb cansera, amb desengany* i *Des del meu exili voluntari*. Pel que fa als autors dels 60, només publiquen amb certa freqüència tres poetes: Emili Rodríguez-Bernabeu, Emili Boïls i Lluís Alpera. El primer publica *La ciutat de la platja* (1972), *La Catacumba* (1974) i *Viatge al teu nom* (1982, a 3i4). Malauradament, Pi de Cabanyes i Graells no es podran posar en contacte amb Rodríguez-Bernabeu per a entrevistar-lo per a *La generació literària dels 70*. A València, Emili Boïls s'autoedita *Llibre del temps. El missatger: poemes (1956/1960)* (1972) i trau el seu *Quadern d'Emili Coniller-Diari (1956/1960)* (1973) a Gorg. Posteriorment, el 1983, l'Ajuntament de Catarroja li publica el premiat *Les quatre estacions i un testament*. Uns anys abans, el 1980, Lluís Alpera trau a 3i4 la seua obra poètica completa fins aleshores: *Dades de la història civil d'un valencià (1958/1978)*, en la qual inclou l'inèdit *Dades disperses*; Alpera havia tornat a València però no tragué cap llibre original durant els 70. Fora ja de València, el 1973 Raimon publica a Barcelona *Poemes i cançons* (Ariel).

Cal remarcar que el 1972 és un any fonamental per a la joventut poètica valenciana, ja que debuten Josep Lozano (Alginet, 1948) amb *Poemes home-terra*; Vicent Franch (Borriana, 1949) amb *A l'altra vora del riu* i Jesús Huguet (Onda, 1944) que, amb *La processó de Kirk o no te n'ixes de la fila*,¹⁹ guanya el premi Ausiàs March de Gandia. Aquest darrer autor traurà el mateix any l'antologia *Els darrers: generació dels 70* (1972), que pretenia articular els poetes joves que escrivien en aquells moments; la majoria dels quals tenia un vessant realista i col·laborava a *Gorg*. A continuació tractarem aquest revista, que esdevingué el primer òrgan de difusió de la primeríssima poesia valenciana dels 70. La seua desaparició suposarà, involuntàriament, l'inici de la fi del realisme poètic valencià, que havien encetat als anys 60 Alpera i els seus companys de la Universitat de València.

Gorg naix a València el juny del 1969 i abans de desaparèixer, l'abril del 1972, trau a la llum 29 números. Val a dir que el corrector ortogràfic d'aquesta revista era Enric Valor. La desaparició de *Gorg*, forçada pel "Movimiento", tenia una clara voluntat política i, a més, coincideix –no pot ser casualitat– amb els 10 anys de *Nosaltres els valencians* de Fuster (se n'ocupa l'editorial i un article de J. Ferrer) i amb la reedició de *La llengua dels valencians* de Sanchis Guarner. En aquesta revista mensual veiem articles i ressenyes d'Alpera, que havia tornat ja del seu exili de professor als EUA;

¹⁹ Cal destacar la similitud temàtica –poemaris de presó– amb *Paraula de Miquel* d'Escudero (sobretot v. Escudero, 1978: 25). També les moltes diferències a nivell formal, ja que el d'Escudero és molt més treballat retòricament. Piera ja indicava aquesta tasca en una ressenya sobre Escudero (Piera, 1978b).

d'un encara no secessionista Rafael Villar, i sobretot del jovent setantí: dels futurs divertits i provocadors Fabregat i Ventura Melià, del primer Piera en català, de Vicent Escrivà, d'Huguet, de Fos, etc. S'exalta també el domini ortogràfic i lingüístic del futur secessionista Xavier Casp. Fins i tot hi apareix la carta al director d'algun futur poeta (núm. 22, pàg. 23) com Salvador Jàfer (encara Chàfer) o Tomàs Llopis. Hi aparegueren articles sobre economia, toponímia i, en especial, sobre la Nova Cançó, moviment que va ajudar moltíssim a revitalitzar la llengua pròpia i arran del qual s'entrevistà Raimon i Pi de la Serra. Al núm. 29 (pàg. 22–23), un joveníssim cantant, Francesc Moisès (el Francesc Ferrando de l'antologia *Migjorn*), que interpretà Foix, Espriu, Salvat-Papasseit i Pere Quart, es queixava de la politització de la cançó en lloc d'apostar per millorar-la musicalment.

El tema de la llengua, de la nomenclatura, dels dialectes, etc. serà un dels temes clau de la revista; per exemple, en el número 27, en una entrevista de Ventura Melià a Sanchis Guarner, aquest –amb to profètic– declara “o Fabra o el caos. Les actituds antifabristes són actituds anticientífiques”, i afirma que “en realitat només tinc un sol deixeble, un sol alumne dedicat plenament a la lingüística catalana, que és Lluís Alpera” (Ventura Melià, 1972). En el número 28, Josep Lluís Fos deia que “La revalorització lingüística ha arribat a tant que tothom n’ha pres pal de la bandera. Fins i tot els menys insosopitables: l’OJE, organitzant concursos literaris, per exemple” (Fos, 1972), i, a més, associava el fet d’escriure en la pròpia llengua a un compromís cívic. La revista *Gorg* ens radiografia la situació cultural del moment a València: la manca d’infraestructures editorials, de narradors, de poetes editats... Des del punt de vista literari es publicaven fragments d’assajos i novel·les i a la part final de la revista s’inclouïen convocatòries i veredictes de premis literaris. Hi havia a València un ambient poètic en català –i en castellà– ben viu. Al darrer número, per exemple, llegim que Estellés recita a la Facultat de Dret en un curs de formació per a mestres. A l’Ateneu de València, de la mà de Guarner i *Gorg*, declamen Rodríguez-Bernabeu, Alpera, Franch, Estellés, Huguet, Fos i d’altres. Es ressenyen els poemaris dels valencians Lozano, Canet i Alpera. Al darrer número, el 29, s’anuncia com a novetat el poemari de *A l'altra vora del riu* de Vicent Franch i s’anima a participar en “La segona antologia de poesia valenciana” jove. Efectivament, Sanchis Guarner en seria l’encarregat, però delegà (segons Ventura Melià) primer en Fos i després en Fabregat aquesta antologia que acabà sent *Carn fresca*.

Pel que fa als autors catalans, destaquen per l’atenció rebuda Terenci Moix en narrativa i Espriu en poesia. Pel que fa als valencians, pensem que l’any 70 suposa el retorn d’Estellés, però se li fa poc de cas en la revista, fet que Fabregat confessaria com un error ben poc després: “La revista funcionava a un nivell tan desballestat -diguem-ne *underground*- que mentre que *Poemes Home-Terra* rebia l’atenció de tres extensos articles, VAE sols en va merèixer una columneta –i cal dir que no gaire encomiàstica– sobre el *Llibre de Meravelles*.” (Fabregat, 1974a: 31); es refereix a l’article de Piera que esmentarem després. Precisament Piera confessà que d’Estellés només havia llegit

L'inventari clement i *La clau que obri tos els panys*, i prometé un comentari d'aquesta darrera obra que no es féu realitat pel tancament de la revista. Malgrat que no se'l ressenyà prou ni a fons a *Gorg*, des de l'inici Estellés fou citat i defensat tant per Fabregat com per Ventura Melià. A la secció de comentaris d'altres publicacions, "la veu dels altres" del núm. 29, Fuster, al *Tele/xpres*, situa Estellés entre "la dotzena de poetes de primera fila que viuen avui en la llengua catalana" (*Gorg*, 29: 42).

La llàstima del tancament de *Gorg*, entre altres motius, és clar, és que estava en ple debat sobre el realisme. Fabregat se'n penedeix també: "El cas fou que un llibre de Lozano, *Poemes Home-Terra*, encetà una petita polèmica. Un article de Josep Maria Llompart reclamava els drets del realisme. Jo mateix, a propòsit d'un dissortat llibre, hi afegia algunes precisions al respecte." (Fabregat, 1974: 31); el llibre era *A l'altra vora del riu* de Franch. Seguirem ara la "polèmica" perquè és una de les claus per a entendre l'opció tan parcial de Fabregat en favor dels no-realistes a la seua *Carn fresca*; no debades s'acomplien quasi 10 anys de l'antologia *Poesia catalana del s. XX* (1963) de Castellet i Molas, llibre que enaltia el realisme català. Un altre autor, Josep-Lluís Fos, al seu article "La més jove poesia valenciana", aparegut a *Gorg*, escriu una diagnosi perfecta de la poesia jove del 1972 a propòsit dels dos llibres de Domènec Canet guanyadors de l'Ausiàs March de Gandia:

Aquesta generació del setanta, encara, podria incloure noms com els de Franch, Huguet, Lozano, Ròdenas, Mora, Avellán, l'esmentat Canet, jo mateix, i no sé, no sé, què eixirà del que pot eixir de tot açò. [...] les seues tendències oscil·len dins d'una poesia narrativa, intimista, amorosa, problematitzadora del País i la llengua, fins a la protesta i l'argument dialèctic de les situacions d'opressió concretes. Algun llamp de sarcasme, més d'indignació, tot amb innegables influències de la poètica d'Espriu o Quart, en uns casos, i Brecht o Brossa, en d'altres. En molts pocs exemples dels que conec s'enceta l'experimentació més o menys radical del llenguatge –com els anglesos o, entre nosaltres, Brossa i Foix cadascun pel seu compte–, conseqüència directa de la manca de riquesa expressiva, i potser, d'un declarat intent de contacte immediat amb el lector possible posseïdor d'una llengua castellanitzada i justeta. (Fos, 1972: 33)

Després parla de punts en contacte i desunió amb els cantants. Aquesta "generació" poètica, que es reflectirà en l'antologia d'Huguet *Els darrers. Generació dels 70*, serà desplaçada per la irrupció dels joves de la segona part de *Carn fresca*.

Al seu "Sobre Lluís Alpera i la poesia realista", Josep Maria Llompart repassa la trajectòria del valencià amb motiu del darrer recull alperià, *Trencats versos d'agost*; i declara:

Cal advertir, emperò, que la poesia valenciana 'protestatària' –millor fóra dir-ne, senzillament, 'realista'– no ha tingut la continuïtat que calia esperar. I això no ha estat per cap mena d'esgotament ni de deserció ideològica, sinó pel progressiu abandó de l'expressió poètica per part de molt dels seus representants més qualificats que sembla [...] que han desistit del poema per a lliurar-se a altres activitats –sociologia, investigació– no menys

profitoses pe al nostre fet generacional. Aquesta circumstància comença a situar Lluís Alpera, fidel a la poesia, en un pla de figura aïllada, solitària, en tot cas interessantíssima. És molt possible que, quan arribe l' hora de fer balanç, ens trobem que siga ell 'el poeta' del seu grup generacional. [. . .] Sembla que la moda dels darrers mesos ha decretat, en termes més o menys explícits, la inoperància de la poesia realista. Hom insinua la possibilitat d'un retorn al formalisme, al joc estètic. No cal fer-ne massa cas. En poesia –com en tot- allò que compta no són les modes sinó les obres. I si fóra molt ingenu voler elevar a dogma el realisme poètic, és del tot frívol considerar-lo fracassat i inservible. Al cap i a la fi, les circumstàncies que ací i ara el susciten no han canviat de manera gaire sensible, i el poeta, sempre que es justifique com a tal poeta, té perfecte dret de sentir-se encara 'compromés' enfront d'aquelles circumstàncies. Personalment, crec que la poesia realista té entre nosaltres molt de camp a córrer. Poemes com els que acaba de publicar Lluís Alpera ho posen en evidència. (Llompарт, 1971: 18-19).

Al número 29 (el darrer), Alpera envia, a petició de Gorg, un extracte de la seua introducció a la versió anglesa de *La pell de brau*. L'article es titula "La poesia cívica de Salvador Espriu" i aquest títol serà el de la portada d'aquell número. En la conclusió manifesta:

En suma: Espriu incorpora el simbolisme amb èxit a un llenguatge de rebel·lió cívica, al mateix temps que usa els temes universals de la vida, de la mort i de records desesperançats dins un context que transcendeix les circumstàncies dels Països Catalans. El poeta expressa la seua posició ètica a través d'un llenguatge lliure d'innecessaris ajustos, amb una curiosa tria de mots. La influència de Salvador Espriu en un ampli sector dels joves poetes catalans és ben evident, la qual cosa resulta ben encoratjadora per a un poeta que, com el nostre, creu que temps pitjors han de succeir i que, malgrat tot, abriga l'esperança de poder ajudar el seu conciutadà a través la seua poesia. (Alpera, 1972).

Cal dir que acabava d'eixir *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu* (1971) de Josep M. ^a Castellet, obra en la qual el crític –que havia defensat l'Espriu civil amb Molas a *Poesia catalana del s. XX* (1963)– comença a estudiar Espriu simbòlicament. Convé assenyalar també que Estellés no fou molt valorat a *Poesia catalana del s. XX*. Al seu torn, Fabregat (A. F.) ressenya el *Formalisme i realisme* de Brecht; segons Fabregat:

[Brecht] exposa com aquestes idees de realisme i formalisme han esdevinguts conceptes anquilosats i empresonadors. S'oposa llavors al dogmatisme realista que fonamenta aquest mode de fer en la teoria construïda a partir d'uns pocs models (la teoria realista fonamentada en la novel·la del segle XIX). Per a Brecht el realisme és quelcom més obert i menys constret: *l'Ulisses* és per ell una novel·la realista i satírica. [. . .] Potser el més important del llibre és que Bertold Brecht, pels voltants dels quaranta, afirmara ja que 'estem en condicions d'erigir un concepte de realisme molt més intel·ligent, productiu, longànime' (Fabregat, 1972: 20).

Això mateix defensarà Fabregat al pròleg de *Carn fresca* en contra d'Alpera, que havia menyspreat Estellés dins la seua *Antologia de la poesia realista valenciana*. Aquelles declaracions d'Alpera li duran molts retrets públics, però sempre a posteriori; és a dir, una vegada Estellés ja

havia esdevingut un clàssic després dels 70. A les *Dades de la història civil d'un valencià* (1980), de 3i4, en què Alpera recull la seua fins aleshores obra poètica, s'inclouen dos escrits d'Espriu i Llompart que parlen sobre aquest tema. Espriu li retrau açò en la seua "Lletra oberta a Lluís Alpera": "Quant a l'*Antologia*. . . , del 1966, potser ara parlaríeu –i parleu– d'Andrés Estellés d'una altra manera." (Espriu, 1980b: 13). També al capçal de *Dades de la història civil d'un valencià*, escriu Llompart:

Alpera va fallar com a profeta. I això és el que hom, sobretot, li ha retret. ¿Podem exigir a ningú, emperò, el do de profecia? També li han recriminat, és clar, la injustícia comesa amb Vicent Andrés Estellés, no representat a la tria antològica i al·ludit amb una certa duresa a la introducció. La qüestió és més aviat anecdòtica i no cal que ens hi deturem gaire. Tanmateix, jo gosaria dir en descàrrec d'Alpera [cita elogis d'Alpera a Estellés de l'any 66] que, cap a les dates en què fou enllestida l'*Antologia de la Poesia Realista Valenciana*, l'home de Burjassot semblava, efectivament, haver desistit de l'expressió poètica, i qui no estigués en el secret, no podia preveure la formidable embranzida que el convertiria, pocs anys després, en un dels poetes més grans i més fecunds de la nostra història literària.

Alpera, doncs, s'equivocà. Va pecar d'ingenu, d'intransigent, potser de triomfalista. (Llompart, 1980a: 23).

A casa, a València, Fabregat²⁰ ja havia declarat el fracàs, l'"equivocació" de Castellet-Molas –seguint Fuster– i d'Alpera (1974a: 28); per exemple critica que a la seua antologia realista Alpera no incloga Estellés, Fuster o un cert Casp (Fabregat, 1974a: 26). Ara bé, el que sembla injust per part de Fabregat, fet que li retraurà amb raó Alpera anys després a *Daina* (Balaguer, 1991: 90 i s.), és que se centrara en l'Alpera crític però no en el poeta. El to de Fabregat era, a més, clarament polemista; un exemple a partir dels mots d'Alpera: "cop de maça, intel·ligent i polèmic de Castellet-Molas, (que) ens ha obligat tots plegats a solidaritzar-nos amb il·lusió i rigor, en aquesta empresa comuna [. . .] Crec que la cita és ben significativa. No cal afegir cap comentari a expressions com 'cop de maça' o 'ens ha obligat'" (Fabregat, 1974a: 25 i s.).

Alpera havia estat el poeta jove més important dels anys 60. Veieu, per exemple, a *Dades de la història civil d'un valencià* (1980: 155-168), els pròlegs seixantins de Miquel Dolç, Fuster o Molas. Havia estat admirat pels joves realistes valencians com llegim a *Carn fresca* (1974: 52) en aquests versos de Fos pertanyents a un llibre inèdit que caldria recuperar per conèixer millor els anys 60:

Complíem servei militar Toni, Vicent, jo,
al temps del Recital de la Poesia Realista

²⁰ Al seu *Assaig d'aproximació a "Falles folles fetes foc"* Fabregat ataca en boca del seu *alter ego* un determinat estil poètic: "dic, doncs, que en poesia calia atènyer-se a l'establiment d'unes determinades cadències, d'uns metres preestablerts, i tampoc les metàfores ni les imatges podien ésser gaire arriscades, i, evidentment, el compliment de les regles de la rima en consonant era de prescripció forçada." (Fabregat, 1974b: 40).

del País Valencià –sense comptar cavalls
ni plorar princeses–, quan a l’Alpera
li parlàvem de vostè, i vam saber,
–on ets, Glòria–, els senyals del nou temps.

J. L. Fos (*ap.* Fabregat, 1974a: 52)

Durant els anys 70 l’Alpera poeta calla (*Trencats versos d’agost* és escrit el 1969) fins a les *Dades de la història civil d’un valencià*, del 1980. En aquest poemari inclou les “Dades disperses”, on trobem un canvi cap al formalisme que esclataria esponerós amb el títol –que escurcem– *Surant al mig del naufragi*. . . (1985). Els estudiosos afirmen que fou una evolució personal, és a dir, no motivada pel “retoricisme” o “formalisme” del jovent setantí. Així ho afirma, per exemple, David Castillo al pròleg a *Els dons del pleniluni* (1990).

En una entrevista a *Daina*, 8 (1991) Alpera comentava que el poema “1977. Els nous joglars” fou escrit contra els franquistes; trobem alhora una paròdia de l’estil de la jovenalla dels 70; subratllem les referències als títols de Navarro i Jàfer. Fixem-nos també amb l’injust²¹ atac final del text:

L’esmoreïda melangia de la nit
creua ara l’espai
amb unes ingràvides ales de metafísica i harmonia.
Vaixells del crepuscle
carreguen ganivets esmolats
amb el petroli sanguinolent del port.
Unes gavines hi sepulden llurs caps
cercant estremiments de peixos atrapats.
Sota la ferida suor de l’aigua,
una imprudent víctima treu un cap de plàstic
sense ulls i sense llavis.
impol·lutes sirenes te’n serveixen, a rabanades,
exquisits trossos i, amb punxegudes ungles,
n’extreuen el pítjor per a tu i el teu poble.
Un espantós oix et puja més enllà
de l’estricta reialme de la dolça lírica
i dels joglars arborats amb cotó
que netegen el coit de l’amic amb un tendríssim
mocador de mil colors, fotent-se
mollament del dolor de la pàtria

²¹ Cal dir que Alpera serà injustament tractat per Comas a *Un segle de poesia catalana*, 3 (1981) de Jaume Bofill i Ferro (ja finat el 1981) i Antoni Comas; a la pàg. 432 Comas crítica durament Alpera, però no fa el mateix amb altres autors molt més mediocres que Alpera.

i dels cervells esclafats
pels ullals de la nit.

Alpera (1980: 148)

Més justs ens semblen aquests mots d'Alpera al "Comentari final" d'*Epigrammata* d'Antoni Prats, amb els quals aprofita per encarar-se de nou amb els 70:

Finalment digam alguna cosa sobre l'estilística d'Antoni Prats. Fóra possible de trobar-hi la convivència i, fins i tot, la superposició de tècniques d'expressió variades. I així [. . .] narratiu i amb voluntat 'epigramàtica' [...] simbolista i, fins i tot, surrealista, esdevenint un clar exemple d'aquell poeta que cerca i aprofita els guanys i les tècniques de qualsevol estètica per tal d'enriquir-ne la pròpia. I és evident que Antoni Prats llegeix –i molt– la literatura del present i del passat per tal de potenciar les troballes metafòriques del llibre així com la riquesa lèxica de l'idioma, elevant-la, d'aquesta manera, des de 'la dignificació anterior a la magnificació de la poesia actual del País Valencià', segons confessió personal del propi poeta. (Alpera, 1981: 62).

Deixant de banda les polèmiques, cal dir que al País Valencià el problema era la manca d'un corrent realista fort, com ja afirmava Llompart a *Gorg*. El mallorquí inicià la controvèrsia realisme/formalisme en aquella revista defenent el llibre de Lozano, com ens conta J. Huguet (1985: 19). Tampoc hi havia ací realistes *outsiders*, com ara Brossa o Viladot al Principat (citats per Fos a *Carn fresca*) o Blai Bonet a Mallorca. Aquest darrer autor serà l'encarregat de batejar els tres poetes de l'antologia 72.

Poc després del tancament de *Gorg* ix *Els darrers. Generació dels 70*, d'Huguet, on ja apareix –solament esmentat– Josep Lluís Bonet, però el jovent realista ja s'ha quedat sense la seua plataforma de difusió. Les tesis de Fabregat i Ventura Melià, del Piera ja català, i, sobretot, els premis Vicent Andrés Estellés dels Premis Octubre i els nous poemaris s'imposarien. La poesia esdevenia "poesia", independent del seu paper de protesta social.

Malgrat l'efervescència política i poètica de la Batalla de València a finals dels 70, el model poètic realista històric esdevenia marginal entre el jovent o no tan jovent en editorials minoritàries. Potser les darreres mostres de pes del realisme històric siguen dos títols: *Espenta* (1977), d'un joveníssim Beltran i *Quadern de retruny* (1982), de Rafa Arnal. Al poema de Beltran, aparegut a un premi d'àmbit local, concretament a Pedreguer, llegim fins i tot açò: "i la tremenda tasca/ d'obrir-li una dreuera/ al socialisme" (Beltran, 1979: 21). *Quadern de retruny* d'Arnal fou publicat per Huguet a la represa editorial Eixam. Tots dos llibres tenen al nostre parer més valor intrahistòric o documental que poètic. La renovació de la poesia social naix de *Paraula de Miquel* (1978), d'Escudero, en què el realisme és "més real" (parafraçant Ferrater), però en aquest cas perquè empra tècniques més irrealistes. Ho il·lustrarem amb uns versos en què es passa de "I així, tréiem nova punta als llapis" (Alpera, 1980: 111) a "De vegades, Miquel, treure-li punta al silenci" (Escudero,

1978: 24). El realisme es renovarà també amb dos autors amb preocupació cívica però, a més, amb un fort treball retòric; ens referim a *Adveniment de l'odi* de Pérez Montaner i sobretot a l'obra de Granell. Això sí, tots dos lluny del realisme socialista dels 60.

Passats els anys, l'actitud de Fabregat encara era recordada pels poetes de la primera part de *Carn fresca*. Se li retragueren les seues paraules fins i tot molts anys després, quan Fabregat, director de RTVV, fou atacat a principis dels 90 pel seu antic valedor Eliseu Climent amb la dura campanya "Canal 9 en valencià: Fabregat al carrer". Així, el 1985, al pròleg a *L'espai del vers jove*, J. Huguet –ara Director General del Llibre– aprofita per punyir Fabregat; afirma amb raó que *A l'altra vora del riu* de Franch era realista i hauria d'haver anat a la primera part; també afirma, però *a posteriori*, no en 1972!, que Lozano era aleshores "el màxim formalista d'entre els narradors actuals" (Huguet, 1985: 19). A més, a l'"Apèndix" (1985: 20-21) fa un últim intent de recuperar generacionalment l'obra i les joves figures poètiques emergents de *Gorg* i el seu *Els darrers. Generació dels 70* al costat de Jàfer, Navarro o Piera. No ho aconseguí.

El mateix Lozano, més lacònic, parla sobre Fabregat en una entrevista amb Enric Sòria:

Sòria: No fa molt de temps Jesús Huguet reivindicava el teu primer llibre de poemes, *Poemes Home-terra*, com un precedent, o una primera emergència, de la discutida generació dels 70, sector realista. ¿Et sents d'alguna manera cap de fila?

Lozano: En absolut, *Carn fresca* establia, recorde, molt taxativament dos sectors, valorant-los molt distintament. I, en part, menejava raó perquè, des del punt de vista de la llengua, sense anar més lluny, els nous - que deia Fabregat- estaven molt més informats, havien treballat més els textos que els 'realistes'. [. . .]

S. : Per què un fugit de la poesia fa novel·la històrica?

L. : Com que Fabregat havia fet de nosaltres uns poetes no recuperables, amb aquella gràcia seua per enterrar la gent, jo tenia, d'alguna manera, un poc de mala consciència. Volia demostrar-me la meua capacitat d'escriure. I això és el que vaig fer. (Sòria, 1987a).

Potser l'atac més frontal dels tardorealistes d'inicis dels 70 en contra de la "nova poesia" siga aquest de J. Huguet al seu "Pròleg" a *Quadern de retruny* (1982), d'Arnal, que publica el mateix Huguet. En ell diu:

Cal recargolar, bosquejar, eclipsar paraules i conceptes per tal de fer versos, se'n diuen. I no per una recerca estètica (ben plausible per altra part) o per un personal 'divertimento' (lògic i saludable) sinó per norma modal que lliga (de dictadures parlem, és clar!) a tots els que pretenguen fer 'poesia moderna' (¿). / Evidentment, estic fent una lloa al poeta autodidacta [. . .] Sobtadament, em vénen/ unes ganes de cagar immenses/ com potser mai no les havia sentides.../ I no és que la cosa intente retornar-la pels camins del partidisme i compromís polític. Déu em lliure! [. . .] Però no seria demanar massa que hom se n'adonés que la iracúndia vers la nostra llengua i cultura no sols procedeix de la nefasta formació de la nostra gent sinó també, i no en poca mesura, de la incapacitat de connectar els intel·lectuals i el poble més pla, i més groller si voleu. I intentar fer un país

d'intel·lectuals (invertebrats o no) serà molt bonic però...quanta gana passaríem. (J. Huguet, 1982: 10-11).²²

Pel que fa al debat sorgit entre realisme i formalisme, ja a *Carn fresca* Fabregat escrivia sobre la seua divisió entre “el seguiment del realisme” i l’“inici d’una nova poesia al País Valencià”: “la dicotomia realisme/no realisme. És ben cert que hom trobarà antiquada o fora lloc una tal divisió. Però, cal recordar que qualsevol debat sobre poesia, als Països Catalans, no ha deixat d’emprar, ara com ara, aqueixes dues categories.” (Fabregat, 1974a: 37). Una de les darreres discussions teòriques sobre el model de realisme va aparèixer a la revista *Dos y dos*, concretament a l’article “Por un arte no autoritario” de G. Carnero (1976), que seria rebut per Josep Mir (1976) a la mateixa publicació amb “Per un art popular”.

Durant els anys 70 es debat sobre termes com “formalisme” (partidaris del poema ben fet, de la cura de la forma) vs. “informalisme”, “retoricisme” vs. “realisme”, etc. Abans hem parlat de la ressenya que Fabregat fa a *Gorg* sobre *Formalisme i realisme*, de Brecht. Els mateixos poetes joves dels 70 contribueixen al debat. Miquel Desclot a la taula rodona “La poesia, és a dir, la vida” declara: “Això del formalisme és perquè fem sonets? Se’n fan des del segle XIII” (Graells, 1974). En canvi Bru de Sala sí que respecta el mot: “Pretendemos editar [Llibres del Mall] lo que se viene llamando poesía formalista, la poesía que escribe un grupo de autores jóvenes con sentido innovador y cuya gama de posibilidades puede llegar a la poesía concreta, siempre que sea editable” (Garcia, 1976: 53-54).

Altrament, Iborra ens diu sobre els joves poetes setantins:

parlar de ‘formalisme’ –etiqueta avui en curs– a propòsit de tots aquests poetes resulta un poc desorientador. El ‘formalisme’ de Josep Piera, per exemple, es troba molt allunyat des d’un Navarro. El que sí podríem constatar en la producció d’aquests poetes és la voluntat de practicar la poesia com una activitat autònoma, és a dir, sense altra finalitat que la de fer ‘literatura’ (Iborra, 1995: 163).

Piera opta irònicament pel concepte “informalisme”:

Formalisme? Informalisme? Parides. [. . .] Tanmateix, i a pesar nostres, un mot, aquest de ‘Formalisme’, ens dóna una esquivada existència generacional a nivell públic. [. . .] [el terme ‘Formalisme’ sembla] la revenja d’un sector lletraferit conegut per la seua militància dintre el ‘realisme socialista’ contra aquells que enderrocaren l’edifici de fang de la seua poètica. [. . .] ‘Formalistes’, doncs? No. Ni ‘contenutistes’, com diu Joan Fuster²³ fent

²² El mateix to a favor de la poesia de revolta i en contra del nou estil setantí el trobeu en Lluís Garrigós i Oltra: “Ampuloses paraules omplen grotescament/ les brutes boques de difamadors. / Pàtria, ordre, família, cel, rei, / ressonen ininterrompudament a les orelles de tots. / I per la nit, la por fa tancar abruptament/ portes i finestres. / Per dissort les paraules passen pels badalls de la fusta!/ Un aparell de televisió/ vomita sang i odi per tot arreu, / i suspesa de l’aire resta la paraula clan:/ MORT!!!/ Els pseudo-poetes de la retòrica/ van teixint, a poc a poc, una tènue teranyina/ de la que ja ningú mai més podrà escapar, / restant tothom submís / a la llei universal del no-res.” *Migjorn* DDAA (1977: 46).

²³ La polèmica Fuster/Piera la tractem a la secció 2. 3. 3. A.

referència a ell mateix. (Piera, 1980: 34-36).²⁴

Entre els mateixos poetes ací estudiats apareixen aquestes declaracions als pròlegs als seus debuts a 3i4: per a Josep Palomero el seu *Innocents de pagana decadència* no era barrocs ni formalista. (Palomero, 1978: 8) i el jove Manel Rodríguez-Castelló diu a *La ciutat del tràngol*: “Han caducat ja els atributs ‘formalisme’ i ‘realisme’ o, si més no, es tracta de solucions fàcils.” (Rodríguez-Castelló, 1979: 8). En una entrevista ens contava Rodríguez-Castelló: “Per intuïció si voleu ingènua vaig parlar al pròleg de *La ciutat del tràngol* de la superació del debat del moment entre formalisme i realisme. Algun crític ha dit que la meua poesia suposa una síntesi de les dues tendències. Més tard, en un poema de *L’acròbata dels ponts* tornaria al tema però ja en pla de broma” (Císcar, 2009j); es refereix al tercer dels “epigrames” –tots sense títol– d’aquell llibre que fa així:

ni esclau de la forma ni poeta social

artèsà fou d’una llengua tribal
que aconseguí de cisellar en aire estrany
aquests bells mots de cristall

pare tinc son
mare vull ma

Rodríguez-Castelló (1989: 29).

Com a conclusió direm que el tancament el 1972 de *Gorg* arrossegà la poesia “realista” valenciana. El 1974 serà l’any en què es produirà el *Gir Imatgístic*. Com va dir Godard –citada per Damià Huguet–, el pas és el següent: “Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image”.

²⁴ A continuació accepta per “ambigüitat” el terme ‘informalistas’ per a rebutjar-lo tot seguit.

2. DESPRÉS DE CARN FRESCA (1974)

A continuació us oferim la llista d'autors valencians que publiquen poemaris catalans entre el 1974 i el 1980.

2. 1. Obra individual i comuna dels poetes dels 70 (1974-1989)

A partir d'ara esmentarem els poetes²⁵ pel primer cognom, excepte Pérez Montaner, Garcia Cervera, Rodríguez-Castelló i Sánchez-Cutillas. Pel que fa als poemaris, apocopem després de la llista els següents títols: *grills...* de Navarro, *Els jeroglífics...* de Sánchez-Cutillas, *RENOU...* de Piera i *Metal·lografies...* de Garcia Cervera. En la bibliografia incloem l'obra publicada entre el 1974 i el 1989 per ordre cronològic, i entre claudàtors incloem dades relacionades amb premis o altres apunts. Deixem, si s'escau, les obres inicials en llengua no catalana per a l'apartat posterior (2. 2.). En la "Nota" esmentem aquells poemes o plaquetes solts o no inclosos en les antologies esmentades més avall. També afegim els títols poemàtics posteriors al 1989 i la pàgina web personal de l'autor (per a més informació biobibliogràfica us remetem al web de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC) on alguns tenen entrada).

2. 1. 1. Obra individual

Adolf Beltran:

1. - (1979): *Espenta*, Cultura Popular al País Valencià, Pedreguer. [II Premis Cultura Popular; publicació compartida amb *A vora mar* de Salvador Francesc Peiró i Moreno].

Nota: Trau "Dos poemes" a la revista *Reduccions* 11 (1980: 19-20). Publicà a *Llombriu*, 3, 4, 5, 14 i 15.

Pere Bessó

1. - (1978): *Herbolari de silencis*, Lindes/Difusora de Cultura, València. [Amb un pròleg de Ricardo Arias].

2. - (1979): *Mediterrània*, Ajuntament de Catarroja, Catarroja. [Premi local; publicació compartida].

3. - (1980): *L'alter ego (1977)*, Fernando Torres editor, València. [S'havien publicat alguns

²⁵ Es catalanitzen els noms amb el pas al català: Piera esdevé Josep; Verger, Eduard J. ; Granell, Marc; Bessó, Pere; Palomero, Josep. El Gaspar J. Urban de *Cadells de la fosca trencada* (1976) passa a Gaspar Jaén i Urban a *Cambra de mapes* (1981); nosaltres l'anomenarem Jaén. Manuel passa a Manel Rodríguez-Castelló amb el guionet a *De foc i danses* (1987). El López Barrios d'*Àfrica* (1976) passarà a López i Barrio a *A frec de coltell* (1988). Josep Lluís Bonet passa a Josep Bonet amb la reedició de *Getsemaní* (1987). Lluís Buesoigalera normalitza i estandarditza llengua i cognoms ja a *L'espai del vers jove*. L'únic poeta amb pseudònim és "Toni Mestre" que es deia realment Antoni Beneyto Mestre.

poemes a *Lletres de canvi*, 4 (1980: 21-26; són “Récit”, “Ets orgullós”, “Escodriny”, “Nova lectura” i “Desviació de la norma”).

4. - (1983): *Una estança a Alessandria*, El Cingle/Federació d'Entitats Culturals del País Valencià, València.

5. - (1984): *Prims homenatges*, 3i4, València. [1r accèssit del premi de Poesia Vicent Andrés Estellés dels Premis Octubre²⁶ de 1979].

6. - (1987): *Les llimes de la vosgiana (Antologia moral, o recull d'epigrames, quartetes, cançons de taverana, sospirs de putifeina i epitafis per exercitar la memòria, armar l'esperit i formar el cor dels joves.) (1984-1985)*, Edicions de la Guerra, València.

7. - (1988a): *Pagaràs els ous de cugul*, Edicions 62, Barcelona. [XXV Premi Ausiàs March de Gandia].

8. - (1988b): *La terra promesa*, Bromera, Alzira.

Nota: Bessó té inèdits *Faula de la serp i el corb* (1982), *Rocardiana, si us plau* (1980) i els aforismes *Penses pansides* (1979). Posteriorment ha publicat: *Planetari* (1991), *Itineràncies, interferències i grafitis* (1997), *Minimals* (1999), *Narcís de la memòria* (2000), *El pou de la set que no assacia* (2005), *El quadern de Malta* (2006), *Només per a dones* (2009), *Ephemera* (2012), *La rosa de Lancelot* (2012) i *La mort del pare* (2014). La seua pàgina web és <www.pere-besso.com>

Josep Bonet o Josep Lluís Bonet:

1. - (1987): *Getsemaní*, Edicions de la Guerra, València. [Havia aparegut a la revista *L'Espill*, 3 (1979: 91-103); la part “Tossal de l'orb” i “Novel·la” a *Reduccions*, 2 (1977: 25-27)]

Nota: Bonet publica uns poemes a *Carn fresca* que segons l'autor no conformen dos llibres (Císcar, 2009b), malgrat el que hi afirma Fabregat (1974a: 158). Trau poemes a diferents antologies, com comentarem més endavant. Malgrat ser anunciat a Edicions del Mall, no hi publica. Abandona la poesia, però en una entrevista inèdita ens diu: “He publicat després de *Getsemaní* alguna cosa: ‘Marina amb amargo’ en un *Homenatge a Marc Granell*, “Abril gat” en el col·lectiu *Campanes d'Alfons el Vell de Gandia*, vaig llegir “Cada aucell sa perxa” a Gandia en els 30 anys de *Carn Fresca...* [. . .] he participat amb un amic en un llibre de Nadales autoeditat”²⁷ (Císcar, 2009b).

Lluís Bueso i Galera

1. - (1979) *A gatamèu mirant*, 7 ½, Barcelona. [Amb pròleg de Sebastià Serrano].

Nota: Bueso participa a la revista *Tac Carbònica* de Tavernes de la Vallidigna (que no hem

²⁶ A partir d'ara Premi VAE.

²⁷ Afegeix Bonet: “escrit pel Nadal del 1998 o 1999; per acompanyar la música tradicional i la data de Nadal, Cap d'Any i Reis; hi ha algun satíric, alguna obscura canço popular, algun amb el nom a qui va dedicat inclòs...; només en férem 30 exemplars, i hi ha un exemplar a la Biblioteca Valenciana.” (Císcar, 2009b).

pogut consultar) i publica “Haceldama” a *Espai del vers jove* (1985: 133-142).

Fina Cardona

1. - (1978): *Plouen pigues*, 3i4, València. [Amb un pròleg d’Estellés; finalista del VAE].

2. - (1981): *Pessigolles de palmera*, Llibres del Mall, Barcelona. [Amb un pròleg de Maria del Mar Bonet].

Nota: Trau la plaqueta *Nus mariner* dins la revista *Lletres de canvi*, 7 (1982: 15-17). Ens conta que arran de la mort de Carles Barranco publica uns poemes al diari *Levante* (Císcar, 2009a).

Ferran Cremades i Arlandis

1. - (1976): *Paraula del vent i del foc*, autor-editor. [Publicat amb *Cossos/espai* de Josep Lluís Seguí; Cremades inclou un “Manifest”].

Josep Fèlix Escudero

1. - (1977): *Paraula de Miquel*, 3i4, València. [Premi VAE; amb uns mots preliminars potser de l’autor]

2. - (1984): *Discursos de salvació*, Prometeo, València. [Premi Ciutat de València]

Nota: Posteriorment publica en català *Presagi del tacte* (2000).

Francesc Garcia i Cervera

1. - (1980): *Metal·lografies i d’altres religions*, Fernando Torres editor, València. [Finalista del Premi Jordi de Sant Jordi].

Josep Garés

1. - (1977): *Falç sense mà (poemes de presó)*, 3i4, València. [Amb pròleg de Joan Fuster].

Marc Granell

1. - (1977): *Llarg camí llarg*, 3i4. [Premi VAE]

2. - (1978): *Notícia de la tribu*, València, Septimomiau.

3. - (1979): *Refugi absent*, Llibres del Mall, Barcelona. [Alguns poemes publicats a *Reduccions*, 5 (1978: 20-24; són “Sovint”, “Seveso”, “Vesprada d’amor i única”, “Els captaires” i “El crim perfecte”].

4. - (1980): *Materials per a una mort meditada*, Ajuntament de Gandia, Gandia. [Premi Ausiàs March].

5. - (1983): *Exercici per a una veu*, El Cingle/Federació d’Entitats Culturals del País

Valencià, València. [Alguns poemes publicats a *Reduccions*, 15 (1982: 21-24): “Tard o d’hora”, “Els ocupants”, “Subsòl” i “Vint-i-cinc d’abril set-cents set”, i a *Cairell*, 8 (1981: 9-12): “Sant Martí del Canigó”, “Aquarel·la”, “Girona” i “Escletxes”].

6. - (1984): *Exercici per a una veu*, Llibres del Mall, Barcelona (inclou 4 i 5).

Nota: Publica a *Llobriu*, 14. Posteriorment ha publicat alguns poemes a *Reduccions*, 40 i 44, que s’inclouen en llibres posteriors: *Tria personal. 1976-1989* (1990), *Fira desolada* (1991), *L’illa amb llunes* (1993), *Versos per a Anna* (1998), *Corrent de fons* (1999), *La lluna que riu i altres poemes* (1999), *Matèria d’ombra* (1999). La *Poesia reunida. 1976-1999* (2000) inclou els títols estudiats ací. Publica posteriorment: *Selecció de poemes* (1999), *Els camins i la mirada* (2001), *Poemes del caminant* (2002), *Mentre el camí* (2002), *Per l’Horta* (2002), *El ball de la lluna* (2003), *El planeta que era blau/ El planeta que era azul* (2004), *Oda als peus i altres poemes* (2008), *La vida que creix* (2015) i *Notícia de la tribu. Antologia poètica* (2015).

Joan-Antoni Guerola

1. (1979): *La pietat sota el mont*. València, Universitat de València.

Nota: Debuta a *Antologia de la Universitat de València* (1977).²⁸

Gaspar Jaén i Urban

1. - (1976): *Cadells de la fosca trencada*, 3i4, València. [Únic Premi La Safor de Gandia].

2. - (1982): *Cambra de mapes*, Llibres del Mall, Barcelona. [Amb pròleg de Josep M. Llompart; inclou la versió definitiva de “L’illa”, apareguda en part a *Antologia Price Congrès* (1977) i sencera a *Lletres de canvi*, 5/6 (1981: 5-12); també com a definitives “Les flors del bruc”, aparegudes a *Seprimomiau* el 1978. Els poemes de *Cambra de mapes* reberen diversos premis a Catalunya].

3. - (1983): *La festa*, Palma de Mallorca. [Premi Ciutat de Palma].

Nota: Publica a *Reduccions*, 8 (1979: 22-28) sis poemes, alguns dels qual apareixeran revisats a *Cambra de mapes*: “Andrea Palladio a Vicenza”, “Verona després de la pluja”, “A Ravenna”, “Per a un marí”, la prosa “Tarda de diumenge a València” i “Trobat en un quadern”. Traurà *Cairell*, 2 (1980: 9-12) quatre textos en prosa amb el nom de “Pòrtic de la Glòria”, després treballats i en vers a *Cambra de mapes*. Li editen a *L’Espill*, 8 (1980: 83-86) el “Poema per a ben morir” premiat als Jocs Florals de Barcelona aquell any; també serà inclòs, traduït pel mateix Jaén, a *La nueva poesía catalana* (vegeu Antologies). Posteriorment ha publicat *Fragments* (1991), *L’antic jardí d’Ítaca* (1998), *Del temps present* (1998), *Cants a la memòria de Vicent Andrés Estellés* (2000),

²⁸ En català s’hi inclouen Josep F. Domènech i Josep Mir i en castellà Isabel Burdiel, Ricardo Català, Javier G. Gilbert, Alberto Gimeno i Luz Gómez. Burdiel apareixerà citada al poemari debutant d’Antoni Matutano, *Mites d’engany*.

Pòntiques (2000), *Territoris* (2003), *Estellesiana* (2007) i *Testament. Sonets de l'hort de les palmeres* (2012). Podeu consultar la seua obra completa, *Per a saber d'amor*, a la seua pàgina web de la Universitat d'Alacant.²⁹

Salvador Jàfer

1. - (1974): *L'esmoreïda estela de la platja*, 3i4, València. [Finalista del VAE; amb pròleg del mateix autor, titulat "Una incerta llum a la terra d'enlloc"; llibre reeditat a 3i4 el 2014 amb pròleg de Pere Císcar].

2. - (1975): *Lívius Diamant*, Llibres del Mall, Barcelona. [El darrer poema "Nocturn per a banderes" aparegué a l'*Antologia Price-Congrés* (1977)].

3. - (1984): *Els caçadors salvatges*, 3i4, València. [Premi de la Crítica de poesia catalana de l'Ajuntament de València; amb pròleg de Vicent Escrivà].

4. - (1987): *Navegant obscur*, Gregal, València.

5. - (1988): *Produccions Ansietat (1970-1988)*, 3i4, València. [Inclou tots els títols anteriors revisats (per exemple l'1 ara es titula *L'estela de la platja*) juntament amb l'inèdit *Orquídia*. També hi inclou textos esparsos apareguts a revistes o llibres: "Oda estranya a València" (Premi Jocs Florals de Barcelona, 1982), "La barca del temps" o "L'energia és el subjecte del poema" (*L'espai del vers jove* (1985: 23-27)); en *Produccions Ansietat* apareixen totes les referències bibliogràfiques completes].

Nota: Foren antologats a *Carn fresca* (1974) i després revisats a 5 els llibres *Crònica del sol de migjorn* (*El sol de migjorn* a 5) i *El foc m'esguarda*. Posteriorment ha publicat *El desert* (2000). A la seua pàgina web podeu seguir la seua revista electrònica "La Terra d'Enlloc" i consultar la seua poesia completa revisada per ell mateix.³⁰

Francesc López i Barrio

1. (1976): *Àfrica*, València, 3i4. [Premi VAE; amb uns mots previs potser de l'autor].

2. (1988): *A frec de coltell*, La Forest d'Arana, València. [Premi La Forest d'Arana].

Antoni Matutano

1. - (1979): *Mites d'engany*, Lindes, València. [Amb contraportada de Pere Bessó].

Nota: Participa a *Llombriu*, 3, 4, 5 i 7. "Quatre poemes" al suplement literari de la Societat Castellonenca de Cultura (1983). Posteriorment publicarà *Caravana mar enllà* (1995).

²⁹ <<http://www.ua.es/personal/gaspar.jaen/>>.

³⁰ <<http://www.salvadorjafer.net/>>.

Toni Mestre (pseudònim d'Antoni Beneyto Mestre)

1. - (1980): *Pleniluni d'estiu*, Ajuntament de Silla, Silla. [Premi local i publicació compartida].

2. - (1980): *Retaule*, Ajuntament de Catarroja, Catarroja. [Premi local i publicació compartida].

3. - (1981): *Fletxes de vent. Amb les armes del sonet*, Prometeo, València. [Premi Jordi de Sant Jordi; amb un pròleg d'Estellés].

Nota: Posteriorment publicarà *Quadern de l'enyor i el desig* (1994).

Andreu Morell

1. -(1980a): *Òliba de la foscuria*, 3i4, València. [Finalista VAE; amb un pròleg de Rodríguez-Bernabeu i uns mots de l'autor a l'inici].

2. - (1980b): *L'ésser fosc*, Tafal, Palma de Mallorca. [Amb uns mots de l'autor a l'inici].

3. - (1986): *Espai de la tenebra*, Alacant, Insitut de Cultura Juan Gil-Albert. [Premi literari d'Elx), amb un pròleg del mateix autor inclou alguns poemes d'aquest llibre –I, IV i X– a *Dimarts poètics a La naia* de L. Roda (Alacant, 1991: 73-78)].

Nota: Té poemes no recollits en llibre a *Cairell*, 5 (1980: 8-10), *Reduccions*, 14 (1981: 25-29; numerats de l'I al V), *Lletres de canvi*, 5/6 (1981: 16-19) i la plaqueta "L'Estol de coratges" a *L'Espill*, 23/24 (1987: 115-122).

Joan Navarro (vegeu Segona Part 1. 1)

Josep Palomero

1. - (1978): *Innocents de pagana decadència*, 3i4, València. [Premi local de Vila-real; amb un pròleg del mateix autor].

2. - (1980): *Crònica carnal*, Prometeo, València. [Premi Jordi de Sant Jordi; amb el nom de "Ferida de ferro" havien aparegut a *L'Espill*, 4 (1979: 81-96) les versions primerenques d'aquests poemes: "La planeta", "Cant d'amor", "Cançonera apòcrif d'Upsala", "J. LL. Vives", "Als balconets de la seu", "Si ens trobàvem un bon dia", "Festeig", "Terra rasa" i "Tres de març de mil cinc-cents vint-i-dos"]].

3. - (1986): *Quadern de bitàcola*, Ajuntament de Nules, Nules. [Premi local; amb pròleg d'Escudero].

Nota: Posteriorment ha publicat *La rosa dels vents* (1997) i l'antologia *Bengales en la fosca. Antologia de la poesia valenciana del segle XX* (1997).

Jaume Pérez Montaner

1. - (1976): *Adveniment de l'odi*, 3i4, València.

2. - (1978): *10 poemes*, Septimomiau, València. [Els textos “Vita nuova”, “Umatilla Valley”, “Temps aturat”, “Altures” i “L’arrel que t’habita” són inclosos com a “Temps obert” a 4].

3. - (1981): *Museu de cendres*, Diputació de València, València. [Premi València; amb pròleg de Vicent Escrivà].

4. - (1985): *L’heura del desig*, Fernando Torres editor, València. [Premi Ciutat de València; alguns poemes a *Reduccions*, 6 (1979: 17-21): Vita nuova”, “Alturs”, “El crit” i “Temps aturat”) i a *L’Espill*, 9 (1981: 81-80) els futurs 3, 7, 11 i 15].

Nota: Participa a *Llombriu*, 6. Posteriorment ha publicat, a banda de nombrosos estudis i edicions poètiques, *Prisma* (1990), *Antologia poètica* (1976-1991), *Màscares* (1992), *La mirada ingènua* (1992), *Límits* (1976-1993) (1993), *L’oblit* (1996), *Argúcies del desig* (1996), *Solatge* (2009), *Geografies de l’oblit* (2013) i *La casa buida* (2014).

Francesc Salvador Peiró i Garcia:

1. - (1979): *A vora mar*, Cultura Popular al País Valencià, Pedreguer. [II Premis Cultura Popular; publicació compartida amb *Espenta* d’Adolf Beltran].

Josep Piera

1. - (1976): *RENOU: la pluja ascla els estels*, RENO, València, 3i4. [Finalista del VAE i del premi Carles Riba; inclou retocat el poema “Rondó” de *Carn fresca*].

2. - (1978): *Presoners d’un parèntesi*, Llibres del Mall, Barcelona. [Inclou el poema sense títol publicat a l’*Antologia Price-Congrés* (1977) que ara esdevindrà el text VII de la secció “La finestra i el somni”; amb pròleg del mateix autor. Havia publicat els tres textos de la secció “Tríptic-75” a *Reduccions*, 1 (1977: 21-26)].

3. - (1980): *El somriure de l’herba*, Proa, Barcelona. [Premi Carles Riba; pròleg de Jaume Pont].

4. - (1980): *Esborranys de la música*, Tafal, Palma de Mallorca. [Amb un autoepíleg. A *Cairell*, 1 (1979: 5-7) havien aparegut els tres poemes de la secció “1978”].

5. - (1981): *Brutícia*, Llibres del Mall, Barcelona. [Inclou *Crits baden la tarda melodiosa*, aparegut a Septimomiau, València, 1979; pròleg de Jaume Pont; inclou el text “Brutícia”, aparegut a la revista *Èczema* (no l’hem poguda consultar); la secció “Estovalla amb engrunes” havia aparegut a *L’Espill*, 5 (1980: 97-110)].

6. - (1981): *Mel-o-drama*, Edicions 62, Barcelona. [Amb un epíleg de Josep-Lluís Seguí].

7. - (1985): *Maremar*, Edicions 62, Barcelona.

8. - (1987): *Antologia*, Gregal, València. [Selecció i pròleg d'Enric Sòria].

Nota: Inclou “Dues marines” a *Reduccions*, 46 (1988: 43-44) no incloses a la poesia completa *Dictats d'amor (1971-1991)* (1991), on inclou de l'1 al 7. És traduït al castellà per Jaime Siles en *Antología* (1990) i per Granell a *La sonrisa de la hierba y otros poemas* (1996). Amics poetes li tradueixen al català *Monodia de la ausencia* (2008). Ha publicat biografies sobre poetes i altres edicions poètiques. Posteriorment ha publicat: *Setembre a Sicília* (1990), *En blau* (1993), *En nom de la mar* (1999), *En el nom de la mar... i un inèdit* (2000), *Cants i encants* (2004), *Grècia* (2007), *La poesia* (2008), *El temps trobat* (2013) i *L'art antic del crit escrit* (2014).

Manel Rodríguez-Castelló

1. - (1979): *La ciutat del tràngol*, València, 3i4, València. [Premi VAE; amb pròleg del mateix autor].

2. - (1983): *Esbós d'un cos*, València, Prometeo. [Premi Jordi de Sant Jordi. Una versió anterior de la secció “S'amotinen els mots” aparegué a *Cairell*, 2 (1980: 19-22) i d'“Estances d'aigua” a *L'Espill*, 8 (1980: 87-94)].

3. - (1987): *De foc i danses*, València, Víctor Orenga. [Premi Roís de Corella].

4. - (1989): *L'acròbata dels ponts*, València, Amós Belinchón. [Amb uns mots inicials del mateix autor].

Nota: Participa a *Llombriu*, 5 i 6. Posteriorment ha publicat *Matèria primera* (1993), *Erosions* (1994), *Ambaixada de Benialí* (2000), *Música del sentit (tria personal 1978-1999)*, *Humus* (2003), *Lletra per a un àlbum* (2005) i *Estranyament* (2013).

Vicent Salvador

1. - (1980): *Argiles*, 3i4, València. [Finalista VAE; amb pròleg de Pérez Montaner].

2. - (1981): *Ritual de cendra*, València, Prometeo. [Premi Jordi de Sant Jordi].

3. - (1985): *Calabruix*, Gandia, Ajuntament de Gandia. [Premi Ausiàs March; amb pròleg d'Amadeu Viana].

Nota: Trau “Cartografies” a *L'Espill*, 21 (1985: 131-136). Posteriorment ha publicat, a banda de nombrosos estudis poètics, *El mercat de la sal* (1993).

Carmelina Sánchez-Cutillas:

1. - (1976): *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta*, 3i4, València.

2. - (1980): *Llibre d'amic e amada*, Fernando Torres editor, València. [Un llibre que suposa un retorn a la seua obra anterior i que no estudiarem ací].

Nota: La seua obra poètica es recull a *Obra poètica* (1997), amb un pròleg d'Alpera que reivindica

amb pregonesa *Els jeroglífics*. . .³¹ revisats per l'autora.

Francesc Sellés:

1. - (1977): *El temps tatuat* el 1977; treballarà a 3i4 d'impressor.

Josep Lluís Seguí³²

1. - (1976): *Cossos/espai*, autor-editor. [Editat amb *Paraula del vent i del foc* de Cremades].
2. - (1981): *Teoria de l'immor(t)al*, Fuentenera, València. [Amb pròleg de Pere Bessó].
3. - (1982): *Història en ella*, Oikos-Tau, Barcelona.

Nota: Publica poemes que no hem consultat a revistes com *Èczema*, *Doc(k)s*, *Revolatura* i al llibre *Bandera bandera*. També a *Llombriu*, 10.

Lluís el Sifoner

1. - (1977): *El barranc de les fonts. Poemes, cançons, himnes i taronges*, Lindes/Cultura Popular al País Valencià, València-Pedreguer. [Amb contraportada de Vicent Pons].

Eduard J. Verger

1. - (1986): *Com si morís*, Gregal, València. [Havien apareguts anteriorment fragments del poema "Com si morís" a l'antologia *Price-Congrés* (vegeu Antologia) i foren premiats i publicats als Jocs Florals de la Llengua Catalana de Caracas el 1975. També a *Reduccions*, 3 (1977: 15-18) apareixen les seccions I al IV; i a *Reduccions*, 31 (1986: 15/17), el primer i el darrer text (titulats "La pedra escrita" i "La torre dels secrets" respectivament) i, a més, "El túmul de Stéphane Mallarmé"].

Nota: Trau el poema "Symposion" a *L'Espill*, 6/7 (1980: 133-140). Posteriorment ha preparat traduccions i antologies, entre les quals destaquem una inacabada *Antologia de poetes valencians* en 3 volums i estudis crítics de poesia. Posteriorment ha publicat *Tres peces apòcrifes* (1999) i *Terra pensada* (2003). A la seua pàgina web podeu consultar, entre altres obres i treballs seus i sobre ell, la

³¹ Recentement ha aparegut a *Caplletra*, 58 un altre estudi sobre aquest llibre, realitzat per M. Àngels Francés Díez: "Una travessa pel laberint: assaig d'interpretació de *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta*, de Carmelina Sánchez-Cutillas" (2015: 9-28).

³² En una entrevista inèdita li preguntàvem sobre el llibre *Introducció al cos* (1982) inclòs a El Cingle com a poesia :
P: "Anomenes aquest llibre a la web de l'AELLC un *collage* poètic; de fet, s'inclou a una col·lecció de poesia. Nosaltres el vincularíem més al teu teatre /narrativa més que a la poesia. Com supose que dissentiràs, voldria que em digueres si per tu podem aplicar-li el terme d'anti-poesia.

Seguí: "Bé. Prosa poètica? Sí que és un *collage*, de fet construït com *collage*. Que es publicara a una col·lecció de poesia és contingent, en tot cas podria fer l'efecte, que m'agrada, d'anti-poesia en una col·lecció de poesia. Totalment d'acord amb vosaltres. Jo també el vincularia ara al meu teatre i a una part de la meua narrativa. Mai no m'ho vaig plantejar como un llibre de poesia. Era un text, que podria vincular-se a tot el que hem dit, fins i tot a l'assaig, perquè té molt d'assaig sobre erotisme i literatura pono-eròtica." (Císcar, 2009f).

revista *Cairell*, de la qual fou director.³³

Rafael Ventura Melià³⁴

1. - *Corrents de fons*, Lindes, València, 1977. [Pròleg d'Estellés].
2. - *Senyals de vida*, Fuentenera, València, 1980. [Epíleg bilingüe de Gil-Albert].
3. - *Igual vol dir Itàlia*, Prometeo, València, 1981. [Premi Jordi de Sant Jordi].

Nota: Ha publicat poemes a *Reduccions*, 13 (1981: 31-33).

2. 1. 2. Obra comuna

2. 1. 2. A) Antologies.

Pel que fa als avatars dels nostres autors en les antologies,³⁵ seguim el treball de Lluís Roda (2010). Només hem tingut en compte les antologies publicades entre els anys 1974 i 1989, en què participaren els nostres autors i que hem pogut consultar. El 1974 ix la ja esmentada *Carn fresca* d'Amadeu Fabregat a L'Eixam, València, reeditada per Perifèrics el 2015 amb un interessant pròleg de Francesc Calafat. El 1975 l'antologia *Gespa-price* de la Universitat Autònoma de Bellaterra (Barcelona, 1975) recull poemes d'Alpera i Rodríguez-Bernabeu, així com de joves com Bonet (l'inèdit "L'òpera"), Jàfer, Navarro i Piera.

El 1977, a l'antologia *Price-Congés. Els escriptors per l'ús oficial del català, (Tarotdequinze / Edicions 62, Barcelona)*, participen³⁶ Bonet ("Cohèlet"), Cremades i Arlandis ("Mabre"), Granell, Navarro, Palomero, Piera, Seguí ("De la lluita per la vida (narració/poema)"), Jaén (el text "Joiell de vent", que marca el punt d'inflexió entre *Cadells de la fosca trencada* i "L'illa" de *Cambra de mapes*) i Verger. A l'antologia *Migjorn. Poesia jove de les comarques del sud del País Valencià* (Alacant, Caja de ahorros Provincial de Alicante), Rodríguez Bernabeu (1977) antologa els primers passos poètics de Rodríguez-Castelló i Morell, així com uns poemes de *Cadells de la fosca trencada* de Jaén, a més dels següents poetes: Adrià Carbonell, Joan Antoni Climent, Lluís Garrigós, Joan Vicent Hernández, Josep Manuel Mateo, Francesc Moisès (pseudònim de Francesc Ferrando), Carmel Navarro i Francesc de Paula Seva. No sabem en quin any (el 1976 com a mínim), apareix una misteriosa antologia anomenada *Poetes valencians del s. XX*, l'autoria de la qual no hem pogut esbrinar. S'hi inclouen poetes, per ordre de naixement, des de Teodor Llorente fins a Seguí (nat el

³³ <perso.wanadoo.es/liopmic/verger/>.

³⁴ Malgrat que vol que se l'anomene Ventura, hem decidit esmentar-lo com Ventura Melià per no confondre'l amb Vicent Ventura. Profèticament escrivia a la "Pòetica" de *Carn fresca*: "vaig entreveure que, màximament, jo seria home de tres llibres de poesia" (Fabregat, 1974: 131). I tres poemaris –fins ara– ha publicat.

³⁵ Liris Picó hi analitza lúcidament els criteris de selecció de les antologies valencianes (Picó, 2005: 17)

³⁶ També Alpera, Estellés, Hugueta, Canet, Rodríguez-Bernabeu, i d'altres, com Josep F. Domènech, el suecà Rafael Matoses, Josep Mir i Joan M. Monjo.

1945). Entre els poetes que estudiem, hi apareixen l'esmentat Seguí (amb el text que comença "Ulls assassins Ulls", de *Cossos/espai*) i Pérez Montaner ("Esbós per a un tapís", "Ciutat nostra" i "Adveniment de l'odi", 4 i 6, tots del llibre *Adveniment de l'odi*).

El 1979 i el 1980 apareixen dues antologies catalanes generals coetànies a Barcelona. D'una banda, Vicenç Altaió i Josep Maria Sala-Valldaura trauen *Les darreres tendències de la poesia catalana 1968-1979* (Laia, 1979), on inclouen textos de Seguí ("L'escriptura i el seu espai", de *Cossos/espai*), Navarro, Pérez Montaner (el 4t text d'"Adveniment de l'odi" del llibre homònim), Granell ("Vesprada d'amor i única", de *Refugi absent*), Palomero (poema nové d'*Innocents de pagana decadència*), Ventura Melià ("Àmbit de la tasca", de *Carn fresca*), Jàfer (el text 7 de *L'esmoreïda estela de la platja* i el segon "Coral" de *Lívius Diamant*), Piera ("El puig del còdol", VI de *RENOU. . .*), Jaén ("Plou a gatwick", de *Cadells de la fosca trencada*) i Bonet ("Divuitesques", de *Carn fresca*). D'una altra banda, Joaquim Marco i Jaume Pont, a *La nova poesia catalana* (1980, Edicions 62), antologuen els valencians Piera, Navarro i Granell. Posteriorment, el 1984 trauran la versió castellana, amb incorporació de textos de llibres nous a *La nueva poesía catalana. Texto bilingüe* (Plaza & Janés, Barcelona, 1984), versió en què també inclouen Jaén.

El 1983, el Departament de Filologia Catalana de la Facultat de Lletres de Tarragona publica un *Homenatge a Vicent Andrés Estellés* preparat l'any 1979, en el qual paticipen quasi tots els nostres poetes (vegeu Primera Part 2. 3. 3. A). El 1984, la Fundació Renau trau, coordinat per Josep Lanuza i Antoni Martínez, un *Homenatge a Picasso*, obra en què s'alternen lletres i art. Els pròlegs són de Joan Fuster i Alfons Roig, i després hi ha vint gravats de diversos artistes entre vint-i-un poemes, un per poeta. Hi són la plana major dels poetes estudiats ací: Cardona, Escudero, Jaén, Jàfer, Mestre, Navarro, Palomero, Pérez Montaner, Piera, Rodríguez-Castelló, Ventura Melià, Salvador i Verger³⁷ i també Huguet.

El 1984-1985 en *Antologia d'escriptors valencians* (Gregal), Beltran i Granell recullen al volum 1 textos de Palomero (poema "Ràfega", de *Crònica carnal*) i al volum 2 de Piera ("Enllà lluny", d'*Esborranyes de la música*), de Jàfer ("Oda estranya a València", premiada als Jocs Florals de Barcelona) i de Pérez Montaner ("Mareny" de *Museu de cendres*). El 1985 apareix l'*Homenatge dels escriptors al professor Manuel Sanchis Guarner* (Generalitat Valenciana),³⁸ en el qual, entre els molts poetes i crítics d'arreu dels Països Catalans, trobem els nostrats Granell, Jàfer, Pérez

³⁷ Els textos són: el futur poema 2 de *Nus mariner*, de Cardona; l'anònim text que comença "Empres els rampells quan eixes de la casa", d'Escudero; "La Festa" de Jaén (semblant als sonets del llibre homònim); "Creixement de l'amor", de Mestre; "La paraula no és l'ésser" (*La paüra dels crancs*), de Navarro; "A vosaltres" (*Maremar*), de Piera; "Els signes de la cova", de Rodríguez-Castelló; "Memòria de la carn", de Ventura Melià; el text en prosa "Llums", de Salvador, i el tercer poema de *Com si morís*, de Verger. També hi trobem versions inicials del següents poemes: "El grumet escuta l'horitzó" (*Quadern de bitàcola*), de Palomero; el text 10 de "Lheura del desig" del poemari homònim de Pérez Montaner, i "Érem de seda" (*Produccions Ansietat*), de Jàfer. Jesús Huguet trau un bon poema sense títol que comença: "Un feix de cossos bells, daurats, buits balmats". Els altres poetes són: Estellés, Rodríguez Bernabeu, Alpera, Valls, Miquel Alberola, Lluís A. Navarro i Antoni Martínez Revert.

³⁸ Vegeu Primera Part 2. 3. 3. A).

Montaner i Salvador (també Domènec Canet i Jesús Huguet).³⁹

El mateix any, 1985, es publica la primera i única antologia exclusiva⁴⁰ sobre el tema ací estudiat: *La vella pell de l'alba. Poesia catalana al País Valencià (1973-1985)*, d'Antònia Cabanilles (3i4, València). Aquesta autora segueix com a criteri d'inclusió de poetes el fet que hagueren publicat dos o més poemaris fins aquella data. És cert que hi ha algun error en la bibliografia de Cabanilles, com assenyala Guillem (1986a). Nosaltres creiem que és una bona antologia per dos motius: d'un costat perquè desmunta la noció de "generació"⁴¹ i de l'altre i sobretot per la seua excel·lent selecció de textos. Al nostre parer és, per la quantitat de poetes i per la qualitat d'aquests, la millor antologia de la poesia catalana al País Valencià publicada coetàniament fins ara (2015). Només en un punt no estem d'acord amb Cabanilles: la no inclusió de Seguí, ja que el 1985 tenia tres poemaris publicats.

El 1986 Piera, Bonet i Navarro i el prosistes Cremades i Monjo participen a *Antologia d'escriptors de la Safor* (Gregal, València), d'Enric Ferrer Solivares i Joan Pellicer. El 1989, darrer any ací estudiat, la Forest d'Arana –de M. J. Romero i Bessó– publica *Homenatge als trobadors*, en què participen Jàfer, Rodríguez-Castelló i Bessó.⁴²

2. 1. 2. B) Revistes valencianes

Seguim les revistes valencianes d'aquells temps en la bibliografia de Carbó i Simbor (1992: 25), al *raco. cat* i a l'especial sobre revistes valencianes de literatura *L'Aiguadolç*, 9-10; els nostres autors participen en revistes dels anys 80 com *Raval de lletres*, *L'horabaixa*, *La Rella*, *Passadís* o la pròpia *L'Aiguadolç*. Totes les revistes de la fi dels 70 nasqueren a la ciutat de València. *L'Espill*, sota la infraestructura de 3i4 d'Eliseu Climent i sota la "direcció literària" de Joan Fuster, és l'única que resistí el pas del temps (des del 1979). Les efímeres foren *Llombriu. Quaderns de Literatura* (1979-1981), que ens ha resultat impossible de consultar en la seua totalitat, però que Rodríguez-Castelló ens conta que era "exclusivament literària". També efímeres, molt atentes a la poesia, són les dues que s'autoanomenaren "revista de literatura": *Cairell* (1979-1981) i *Lletres de canvi* (1980-1983). *Cairell*, "publicació bimestral", fou dirigida per Verger i al consell de redacció apareixen Bonet (1 a 4) i sempre Granell, Piera i Seguí; al número 3 hi entra Beltran i al 8 i darrer Joan

³⁹ Poemes: "València sota la lluna", de Granell; "El temps, mestre, ens empeny" i "Els poetes", de Jàfer; "Un poema", de Pérez Montaner, i "Un poema", de Salvador. També "Cinc poemes de l'emigració", de Canet, i "Austràlia", de Jesús Huguet.

⁴⁰ Trobem antologies poètiques del s. XX com *Quinze poetes valencians* de F. Carbó o *Bengales en la fosca* de Palomero. O d'altres com la temàtica *Ai València* de Pau Sif i M. J. Escrivà.

⁴¹ Vegeu Primera Part, 2. 3. 2.

⁴² Jàfer trau "Lluna crua" (de *Navegant obscur*, després retocada un poc a *Produccions Ansietat*) i Rodríguez-Castelló "A la manera de mestre Foix" (de *De foc i danses*). I també, és clar, Bessó, aquest amb un poema, a la *Llimes de la vosgiana*: "A Belisa que se m'esmunyia dels llençols com una llisa. Cançó de beure acompanyat de la colla: (Homenatge a Colin Musset)". A més, Rosanna Cantavella hi escriu en català medieval una divertida "Vida d'En Jàfer" (per manca d'espai no la transcrivim).

Pellicer. Per a *Lletres de canvi* cedim la paraula a un dels seus responsables, Rodríguez-Castelló:

Un grup d'amics, entre els quals estàvem Jordi Botella, Josep Solves, Gemma Lluch i jo, vam crear la revista *Lletres de canvi*. Després s'hi incorporarien Joan M. Monjo, i autors que tampoc no quadren en els 70, que eren professors i més que això, amics de Facultat, com Vicent Escrivà, Jaume Pérez Montaner o Vicent Salvador, que encara no era professor però ja apuntava maneres. [. . .] El títol de la revista prové d'un opuscle estellesià editat a Mallorca que el mateix autor ens regalà en tercer de carrera quan anàrem a sa casa a fer un treball sobre la seua poesia; poc després eixí una revista, aquesta sí amb molts mitjans que es digué *Lletra de canvi* però no demanàrem 'copyright' ni res (riu). El títol de la revista té una lectura econòmica, literària i generacional. La revista a banda de creació inclogué també ressenyes; féiem 300 exemplars, i va semblar vendre's bé sobretot quan férem dossiers com el del teatre (qui aleshores havia sentit parlar de Carles Santos?) o el d'Estellés. [. . .] *Lletres de canvi* fou una experiència divertida però a la fi s'acabà. (Císcar, 2009j).

A *Cairell* i a *Lletres de canvi*, els autors, sobretot poetes, es doblaven en traductors, crítics i ressenyistes. Pep Solves es queixava, a la fi de *Lletres de canvi* 2, d'aquest fet comú a les dues revistes: "Hom pensa que cal reconciliar –en aquesta vessant que esmentem– la labor *stakhanovista* a què ens obliguen les condicions sòcio-culturals que ens envolten i el compromís ineludible de la feina elaborada i acurada dels nostres treballs." (Solves, 1980).

Pel que fa a les traduccions, a *Cairell* en trobem de Pasolini per Jàfer, d'E. E. Cummings per Robles i Pérez Montaner i de Mallarmé per Verger. A *L'Espill*, Jàfer tradueix Michaux i Verger a Attila József. A *Lletres de canvi*, Pérez Montaner, Isabel Robles i Kitty Kladstrup tradueixen Sexton, i Dolors Català, Sophie Schartz. Cal esmentar que també hi ha traduccions de Wallace Stevens.

Pel que fa a la creació poètica, enumerem les poesies publicades per la nostra gent dels 70. A *L'Espill*, dirigida per Fuster, entre els anys 1979 i 1989 publiquen molts poetes dels 70: al número 3, *Getsemaní* de Bonet; al 4, "Ferida de ferro" de la inèdita *Crònica carnal* de Palomero; al 5 "Estovalla amb engrunes", del futur *Brutícia* de Piera; al 6-7 "Symposion", de Verger, i "Flautes d'aigua" d'Isa Tròlec, que serà estudiat per Alpera posteriorment; al 8, "Poema per a ben morir", de Jaén i Urban, que havia estat premiat als Jocs Florals de Barcelona, i "Estances d'aigua", part del futur *Esbós d'un cos* de Rodríguez-Castelló; al 9, "L'heura del desig" de Pérez Montaner, després inclosa al llibre homònim; al 12, Navarro trau "Arqueologia del saber"; al 21, "Cartografies" de Salvador, i al 23-24 "Estol de coratges" de Morell.

A *Cairell* també publiquen molts poemes els del 70: a l'1, "Tres poemes" de Piera; al 2, "Pòrtic de la Glòria" de Jaén i Urban i "S'amotinen els mots" de Rodríguez-Castelló; al 3, "Mussol a les ruïnes" de Navarro; al 5, "Tres poemes" de Morell, i al 8, "Quatre poemes" de Marc Granell. A *Lletres de canvi* els textos originals dels 70 són: a l'1, Pérez Montaner publica tres poemes i Rodríguez-Castelló "A la vora de l'aigua"; al 4, una mostra del futur *L'alter ego* de Bessó i els primers poemes en català de Jordi Botella. Al 5-6, Jaén trau "L'illa" i Jàfer "Tres il·luminacions". Al

7, “Coltell al cap” de Navarro, el retorn a la publicació de Canet amb “Sis balades per a no cantar”, i, a més, “Nus mariner” de Cardona; al 8-9 Jàfer publica la seua “Oda estranya a València”.

Les revistes valencianes de finals dels 70 també foren un lloc de reflexió crítica, especialment sobre la creació valenciana. A *Cairell*, poques vegades un poeta valencià ressenya poesia forana. I a l'inrevés també, només un sol cop un forà (Terron) parla –al número 4– sobre un poemari valencià (*Òliba de la foscuria* de Morell). En general, però, són els poetes valencians qui es ressenyen els uns als altres: al número 5 Falcó escriu sobre “Algunes notes al voltant de la poesia de Marc Granell” i Iborra sobre *El somriure del poeta* de Piera; al 7, Salvador inclou “Jaume Pérez Montaner o la recerca de la identitat poètica”, i al 8, Verger ressenya, en “Jordi de Sant Jordi u i tri”, *Fletxes de vent* de Mestre, *Ritual de cendra* de Salvador i *Igual vol dir Itàlia* de Ventura Melià.

A *L'Espill* també trobem diverses ressenyes: a l'1-2 Pérez Moragon tracta sobre *Migjorn* de Rodríguez-Bernabeu; al 5 Palomero escriu sobre *Òliba de la foscuria* de Morell; al 9, Iborra sobre *Argiles* de Salvador, i Beltran sobre *Mel-o-drama* de Piera; al 10-11, Pérez Montaner ressenya *Ritual de cendra* de Salvador; al 19, J. Guillamon escriu sobre *Els poetes aràbigos-valencians i Poemes de l'orient d'Al-Andalus* de Piera; al 21, Pérez Montaner sobre *Un projecte pictòric* de De Renzi; al 23-24 Iborra ressenya *L'heura del desig* de Pérez Montaner, i Juli Avinent, *Calabruix* de Salvador. Finalment, al 25, Vicent Salvador escriu sobre *De foc i danses* de Rodríguez-Castelló. A *Lletres de canvi*, al número 2, Cerdà escriu sobre “Marc Granell: *Refugi absent* o el treball de la pena”; al 7, Rodríguez-Castelló ressenya *Museu de cendres* de Pérez Montaner i Salvador fa el mateix sobre *Brutícia* de Piera.

Sobre la literatura dels 70 en general, a *Cairell* cal destacar Piera amb tres textos que tractem lleument en aquest estudi: “Avantguarda de pot” sota el pseudònim Arnau Carpi (*Cairell*, 2) i “Carta a J. V. P.”,⁴³ i a *Cairell* 4, el text fonamental “De poesia, i d'ara”.⁴⁴ Escrivà inclou cinc capítols del seu “Del brau d'Ausiàs March a l'animalogia poètica valenciana actual” (1 al 5). Coneixem molt millor Seguí gràcies als seus articles de *Cairell* sobre literatura gai, la mort de Barthes, Sade o M. Cain. Sobretot destacaríem unes “Notes a *Una pràctica eròtica de l'escriptura*”, publicades a *Cairell*, 1. També hi trobem ressenyes sobre literatura coetània com la de Mas sobre “Dues antologies de la darrera poesia catalana” (al núm. 5), la de Beltran sobre *Literatura catalana dels anys setanta* de Broch (núm. 6) o la de Broch que teoritza “Sobre la generació literària dels setanta” (núm. 8). Al número 2 de *Lletres de canvi* Solves reflexiona sobre la crítica, i al 4 i 5 Juli Camarasa i Amadeu Viana trauen “Sexe, sensualitat i angoixa: poesia valenciana actual”.

2. 1. 2. C) Editorials

⁴³ Vegeu Primera Part, 2. 5. 2. C).

⁴⁴ Vegeu Primera Part 2. 3).

Pel que fa a les editorials, cal destacar, d'un costat, 3i4 i, de l'altre, la tasca de Bessó, Verger i Granell. L'editorial 3i4, d'Eliseu Climent, publicà en la primera etapa de la seua col·lecció Poesia 3i4 (1974-1980), entre d'altres, poemaris d'Estellés, Fuster, *Els jeroglífics*. . . de Sánchez-Cutillas, Miquel Duran de València, les cançons de Llach i Pi de la Serra. Cal destacar, però, que sobretot suposarà el debut de molts dels autors valencians ací editats, com ara els premiats amb el VAE Joan Navarro (1973), López i Barrio (1975), Escudero (1976) i Rodríguez-Castelló (1978), així com els finalistes dels VAE Jàfer (1973), Cardona (1978), Salvador i Morell i el ja veterà Bessó (1979). També hi debuten Pérez Montaner i els premiats en altres concursos Jaén i Palomero. Podríem dir que la convocatòria del 1975 ja dona peu al naixement si no d'una generació, sí d'un recanvi generacional: s'hi presenten, a banda del guanyador López i Barrio, els futurs primers títols de Cremades, Jaén i Palomero, i també obres de Morell, Arnal i fins i tot el *Tricycle per a bestioles* de Canet. També s'hi presentà –fet que ens desmenteix Pérez Montaner (Císcar, 2009d)–, el seu *Adveniment de l'odi* (Anònim, 1975).

Bessó, que ja fou director de la revista en castellà *Múrice*, com veurem després, dirigí dues col·leccions poètiques bilingües castellà/català: Lindes (1976-1979) i Fuentearnera (1979-1983). A Lindes. Quaderns de poesia, dirigida per Bessó, Ricardo Arias i Ricardo Bellveser publicaran *Nissaga de Boïls*. Aquesta col·lecció també acollirà els debuts setantins *Herbolaris de silencis* del mateix Bessó, *Corrents de fons* de Ventura Melià, *Mites d'engany* de Matutano i *El barranc de les fonts* d'El Sifoner. A Fuentearnera, amb Amós Belinchós, Bessó trau *Teoria de l'immor(t)al* de Seguí, amb un pròleg del mateix Bessó. A mitjan dècada dels 80, Bessó participarà en la tertúlia de la Forest d'Arana, per on passaran molts dels poetes dels 70; publicaran plaquetes, traduccions i crearan el premi homònim. En la primera convocatòria (1988) López i Barrio guanya amb *A frec de coltell*. No comptem ací les seues nombroses traduccions fetes per Bessó. En la primera etapa (1978-1980) de la col·lecció bilingüe (castellà/català) Septimomiau, Cuadernos de poesía, de José Luis Falcó, Santiago Muñoz i (a l'inici) de Miguel Romaguera, es publiquen les plaquetes catalanes següents: *Deu poemes* de Pérez Montaner, *Notícia de la tribu* de Granell, *Les flors del bruc* de Jaén, *Vaixell de folls* de Navarro i *Crits baden la tarda melodiosa* de Piera.

Verger dirigeix la revista *Cairell* i, més tard, com a director de la col·lecció de poesia de la Institució Alfons el Magnànim, publicarà poetes joves dels 80, coetanis seus dels 70 i també la seua *Antologia de la poesia valenciana* en 3 volums.

Per la seua banda, Granell esdevé el gran catalitzador de la jove poesia valenciana dels anys 80 i 90. Ja l'any 1980, apareix com a responsable amb Pérez Montaner i Lluís B. Polanco de *Brossa nova*, i el 1985, amb Pérez Montaner, Escrivà, Huguet i Jàfer de *L'espai del vers jove*. Després de *Cairell*, funda (primer amb Llibres del Mall i després dins del Consorci d'Editors Valencians) la col·lecció El Cingle i, posteriorment, la col·lecció Gregal. A El Cingle publicaran els joves autors

dels 80, gràcies sovint a premis locals, en els quals l'ull profètic de Granell veia fusta de poeta, però també publica a El Cingle el ja veterà Bessó. A Gregal apareixen, al costat de diverses traduccions, *Navegant obscur* de Jàfer, una *Antologia* de Piera a càrrec d'Enric Sòria i una altra bilingüe en castellà/català de Piera a cura de Siles i, per fi, *Com si morís* de Verger. Als anys 90 i 2000 Granell continuarà activíssim com a editor.

Vicent Berenguer, un dels poetes importants entre els debutants als anys 80, dirigeix Edicions de la Guerra, on en el seu primer número aconsegueix l'impossible: Bonet trau el seu primer i fins ara únic llibre: *Getsemaní*. Després traurà títols de Bessó, tries personals de Navarro i Granell, i les successives obres reunides d'aquest darrer.

2. 2. El rodatge castellà i el canvi al català.

Hi ha tres antologies bàsiques de la poesia castellana dels anys 70 a València: la coetània *Un siglo de poesía en Valencia* (1975), de Ricardo Bellveser; *Última poesía en Valencia, 1970-1983* (1985), de José Luis Falcó i José Vicente Selma, i *La poesía valenciana en castellano 1936-1986* (1986), de Rafael Ballester Añón, Antonio Carlos González i Pedro J. de la Peña.

En aquesta darrera antologia es revisa l'evolució des de postures novíssimes de, entre d'altres, Talens, Siles o Bellveser. Els antologadors destaquen els llibres en castellà de Piera per sobre dels catalans. A més, remarquen *Nosaltres els valencians* i, sobretot, els Premis Octubre, que “contribuirán, de un modo notable, a que la literatura catalana le hurte a la castellana (en realidad, hay que hablar de restitución en la mayoría de los casos) no pocos poetas y lectores.” Afegeixen també que *Un siglo de poesía en castellano* de Bellveser “viene a ser una réplica, un amistoso contrapeso” de *Carn fresca*. Sobre *Carn fresca* escriuen:

La verdad es que resultó deslumbrador (al menos entre nosotros) el hecho de ver utilizar en una lengua de uso básicamente oral y poco normalizado, para componer poemas en los que se remendaban los delicados ritmos de Francis Ponge, las temeridades compositivas del surrealismo más crítico o la sofisticada retórica de las últimas corrientes francesas... (Ballester/ González/ De la Peña, 1986: XLVII i XLVIII).

Bessó no comparteix l'opinió dels autors anteriors sobre *Carn fresca*: “Quan ix *Carn fresca* es produí una expectació. Què anava a passar? Tinguérem una certa reacció d'alèrgia i una actitud crítica.” (Anònim, 1979: 46). Bellveser escrivia:⁴⁵

⁴⁵ Potser Bellveser té raó però no té en compte la sociolingüística.

los escritores o lector lúdico, aunque conscientes del milagro, comenzaron a respaldar todas las iniciativas, buenas o regulares, que crecían en el país en su lengua. Eso produjo una serie de personas, un grupo de forzadísimas ‘generaciones’ (poetas universitarios, poetas de La Safor, de la Ribera, incluso con bigote... etc.) para agrupar, fuera como fuere, el trabajo, ya que toda piedra hace pared. Había un hartazgo de personas que huyendo de su mediocridad en castellano, se escondían en el valenciano para triunfar en la lucha imposible. Estellés representa, con claridad indiscutible, que ese tiempo ha sido liquidado, que no tiene sentido un escritor si su única calidad es tener la cualidad de ‘hacer país’. (Bellveser, 1977: 56).

A la introducció a l'Última poesía en Valencia, 1970-1983 José L. Falcó i José V. Selma destaquen quatre poetes majors: Gil-Albert, Gaos, Brines i Maria Beneyto. Gil-Albert escriu l'epíleg a *Senyals de vida* de Ventura Melià-Melià (1980). Brines pertany al jurat que premia Navarro i Jàfer als primers VAE. Beneyto guanya l'Ausiàs March de Gandia de l'any 1976 amb *Vidre ferit de sang*. Com els dos antologadors indiquen, és una autora plenament bilingüe (Falcó/ Selma, 1985: 15). Entre els autors joves dels 70 antologats trobem Eduard J. Verger, que dirigeix la col·lecció “Azul” amb subvenció de la Delegació Provincial de Cultura i que publicarà el seu *Escorzo del alba, Penumbra del cuerpo que ilumina* de Ribelles –autor que molt més tard publicarà en català– i *Qasida* de Piera. Aquest darrer traurà dos títols més, *Natanael* i *Ave fènix*, i un llibre inèdit, *Monodia del silencio*, que Maria Josep Escrivà estudia a la seua tesi *Poètica dels sentits* i que recentment ha estat traduït al català. Ribelles i Piera pertanyen al consell de redacció de *Múrice*, la revista que dirigirà Pere Bessó, i en la qual també col·laboraran Granell, Jaén i Palomero; aquest darrer, als 19 anys, havia publicat una rebel i contestatària *Untada de mostaza* (1972) que no havia agradat gens a Piera (1978c).

Aquests autors, excepte Jaén, seran antologats per Ricardo Bellveser a *Un siglo de poesía en Valencia*. Bellveser defensa lúcidament que tant en català com en castellà s'aproximen pel seu mediterranisme afrodisíac, oposat en certa manera (que després matisa, és clar) a l'apol·lini o si més no a l'intel·lectualisme. Falcó i Selma mesuren l'opinió de Bellveser (Falcó/ Selma, 1985: 25). I tanmateix, cal preguntar-se què tenen en comú aquests dos grups, que pertanyen segons Siles per coetaneïtat a un mateix grup (Sòria, 1988b). Tots els antologadors castellanovalencians destaquen l'entusiasme amb què vivien els joves creadors en castellà. A Lindes encara publicaran en castellà els futurs catalans Jordi Botella i J. Climent Fullana (el seu a quatre mans, recentment reeditat, *Archipiélago*) i Pere Bessó (*Imágenes*), que ja començava a traduir en català. Bessó, abans, s'havia autoeditat la plaqueta *Cenáculo de sombras* (1975) i havia deixat voluntàriament inèdits dos llibres que formaven part amb *Imágenes* d'una trilogia. Hem d'afegir que Josep Fèlix Escudero és l'únic català dels 70 valencians que continua escrivint poesia també en castellà; en el període ací estudiat publica en aquesta llengua *Historias de la luz de una ventana ocre* (edició no venal; 1978) i *Burriana en la piel* (1984). Granell i Jaén no arribaran a traure cap llibre en castellà. El fenomen a

l'inrevés es produirà amb Jenaro Talens, que només publica en català el poemari *Purgatori*, amb dibuixos d'un tal Domènec Canet (potser el poeta).

Palomero conta el pas al català a la seua introducció a *Innocents de pagana decadència*: “Gairebé tots els que havíem començat, fa anys, fent provatures en castellà, vàrem passar a escriure en català; i això n'és un bon símptoma: Josep Piera, Gaspar J. Urban, Josep F. Escudero, Marc Granell, jo mateix. Ara cal que regularitzem l'opció, la producció, la crítica. La nostra societat literària millorarà notablement.” (Palomero, 1978: 7).

Eduard J. Verger, al seu pròleg a *Dictats d'amors* de Piera, difereix amb el “gairebé tots” de Palomero; Verger afirma sobre el canvi lingüístic que:

va ser una 'aventura' (si es despulla aquest mot de qualsevol frivolitat) que potser fou possible perquè fou compartida, o, millor, conviscuda, i que per ser-ho va contribuir, al seu torn, a refermar entre els qui la vivíem (el mateix Piera, Marc Granell, pocs més...) una amistat poc abans embastada, que encara dura avui i que, en l'endemig, havia de tenir altres conseqüències d'ordre literari poc o molt memorables, la més visible de les quals, *Cairell* (1979-1982), és recordada de tant en tant com una de les revistes emblemàtiques de la nostra generació. (Verger, 1991: 8).

Resumim l'opinió de Verger: els universitaris estimaven el Segle d'Or castellà, el 27, la recerca “entre la impossibilitat d'una nova avantguarda i la desolació de la poètica ‘social’”. Esmenta dues vegades Fuster, com a autor de *Nosatres els valencians* i com a prologista de *Recomane tenebres* d'Estellés, pròleg en què, potser amb un apunt irònic, diu que “En un moment o altre, ho vam haver de llegir”. El canvi de llengua comença el 1972 i suposa el pas “dels problemes del llenguatge a la llengua mateixa”. Enllacen amb la tradició del XV valencià. Els serveixen d'exemple Gimferrer i l'estímul d'altres poetes valencians (Bonet, Navarro, Jàfer). Afegeix Verger: “Llegir aleshores per primera vegada un Espriu, un Foix, un Riba (aquest més que cap altre, pel que fa a Josep Piera), un Ausiàs March..., tota una literatura, en fi, en què els noms de les coses eren entranyablement com les mateixes coses” (Verger, 1991: 8-10).

Pere Bessó declara que la universitat el castellanitzà, malgrat els cursos de Sanchis Guarner i el contacte amb Estellés, amb qui:

vaig trobar una sèrie d'afinitats pels clàssics, com ara Virgili, Ovidi, Marcial, sobre els quals conversàvem. [. . .] A la revista *Múrice* només escrivia en català Carme Soto i Piera parlava de Riba i poesia provençal. [. . .] Comencí per traduir algunes poesies meues, que sonaven d'altra manera: era com descobrir noves paraules [. . .] Vaig passar dos anys llegint els clàssics i mirant el Pompeu Fabra. La cosa més revolucionària que pot fer un escriptor valencià és llegir els clàssics amb humilitat [. . .] És una decisió política [. . .] un intel·lectual d'esquerra ha de col·laborar amb la cultura catalana. (Bessó, 1979: 46)

Potser l'article més interessant és la conversa o taula rodona informal sobre "Canviar de llengua ¿canviar de vida?" de *Valencia Semanal*, on participen Piera, Granell, Verger, Bessó, Cremades i Seguí. El resumim (Anònim: 1978a). Cremades i Arlandis i Seguí es preocupen, com a novel·listes, per la professionalització i manca de lectors. Bessó insisteix en l'assumpció política com a motor del canvi. Josep Piera declara:

Escrivint 'Rondó' – la versió primera, començada en castellà- tenia la sensació que les paraules valencianes [. . .] expressaven més exactament, el meu món poètic. Vaig fer la prova. El problema immediat fou trobar el nivell poètic de la llengua. Em feia la sensació, ara i adés, de saber i de no saber la meua llengua, cosa que comportava uns perills i uns atractius...Els perills eren els de la diglòssia, el confondre el nivell emocional amb el nivell poètic. I precisament eixe tipus de llenguatge tenia a veure amb un tipus de poesia que a mi no m'interessava... Crec que era precisament la necessitat de canviar d'estil el que m'espentava a canviar de llengua, bo, a retornar a la meua. La primera poesia que vaig fer en eixa etapa té com a eix el descobriment de la llengua, el retrobament. Després, de cara a la meua novel·la, vaig sentir-me més segur, i em vaig apropar més al llenguatge col·loquial. El canvi de residència va in-fluir molt, entre viure a València en un ambient castellanitzat i viure a La Drova anava com del Cel a la Terra." (Anònim: 1978a).

Marc Granell és l'únic dels entrevistats que no parlava valencià:

El meu treball passava per l'aprenentatge d'una gramàtica, l'ús diari del diccionari, i la lectura de diversos escriptors. Anava escrivint i aprenent i viceversa. Jo mai no he cregut que el poeta, pel simple fet de ser-ho o de paréixer-ho, posseeix la llengua, tota la llengua, i que la poesia li isca com un doll d'aigua o un riu. (Anònim: 1978a).

Verger destaca dos problemes del seu començament amb la gramàtica de Salvador i el vocabulari de Ferrer Pastor:

mai no ens han ensenyat la llengua a l'escola [. . .] no coneixes la llengua en el seu nivell literari. Així que has de llegir molt i de pressa. Jo llegia Ausiàs March i, per cert, el trobava més viu que no la Renaixença o en Tedoror Llorente [. . .] També llegia el que s'estava publicant, els premis Ausiàs March, l'obra de Lozano Lerma i d'Huguet (i no em convencien), i després l'antologia *Carn Fresca*. El meu problema era trobar-li el meu punt a la llengua...No podia prendre com a model els estilemes de Barcelona: el que és per ells normal, per a nosaltres és una marca d'estil. Vaig pretendre trobar-li el nivell literari a la nostra parla, defugint caure en l'extrem d'Escalante, és clar. (Anònim: 1978a).

Sobre si el canvi de llengua suposa un canvi d'estil, Bessó diu: "He escrit un llibre en català, he fet unes traduccions. Però fins ara no s'ha donat en mi un canvi d'estil". El Pere Bessó d'*Imágenes* ja és el Bessó culturalista posterior en català; més tard, és clar, inclourà temàtiques noves com la satírica o la social, però ja trobem el poeta simbolista i amb un gran domini retòric del

català i un domini ortogràfic ben prompte assolit. L'esperit radical, directe d'*Una untada de mostaza* de Josep Palomero, no es veu a *Innocents de pagana decadència*, però torna, molt més asserenat en l'eròtica política de *Crònica carnal*. Sobre si Piera canvia d'estil en passar-se al català us remetem a la tesi de M. J. Escrivà (2000). Pel que fa a Marc Garnell, l'estil dels pocs poemes en castellà antologats per Bellveser (1975) és el mateix de "Soledat del cos", pertanyent a *Llarg camí llarg*. Però Granell inicia prompte una nova línia: igual de profunda però més social, menys metafísica aparentment. Sobre aquell títol, el mateix autor opinava:

Aquell llibre [*Llarg camí llarg*] va nàixer d'una situació una mica especial. Jo abans escrivia en castellà. Havia comprès, fins on es pot, quina era la situació nacional del meu país i volia prendre una actitud coherent amb això i m'hi vaig decidir. Els llibre té una part, la primera, traduïda d'uns poemes meus en castellà, però la resta està feta directament en català. El camí, certament, va ser llarg, però s'havia de recórrer. (Sòria, 1987: 105-106).

Cremades i Arlandis és el nostre únic poeta trilingüe, només superat en poliglòtisme creador darrerament per Gimferrer. El poemari en català de Cremades no té res a veure amb la desesperació urbana del seu francès *Douze heures d'une nuit quelconque* o del seu castellà *Sinuosidades corporales*. En tornar al seu català matern, Cremades acurta els versos, s'acosta als elements naturals però manté la mateixa energia. Els poemes de Jaén i Urbán en castellà a *Múrice* són del mateix estil que els de *Cadells de la fosca trencada*.

2. 2. 1. L'herència dels *Nueve novísimos* de Castellet

No entrarem ací a discutir sobre si aquests autors castellanovalencians formaven part o no dels *novísimos*; caldria analitzar a fons les 3 antologies castellanovalencianes anteriors. Com a anècdota curiosa, Falcó conta que quan va conèixer Piera li semblà no "novíssim" sinó "neoromàntic" (Falcó, 2008: 9-10). El mot *novísim* fa referència a l'antologia que Josep Maria Castellet, ajudat per Gimferrer, sostragué la poesia espanyola just a la fi dels anys 60: s'anomenava –a imitació dels *novisimi* italians (poetes de la neoavantguarda italiana dels anys 60)– *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), i suposà l'acta de defunció de la poesia realista espanyola. Consultem la reedició del 2001, en la qual s'inclou un "Apèndice documental" de l'impacte coetani del llibre. A imitació d'aquesta obra trobem en la reedició de *Carn fresca* (2015) un fonamental apèndix "Carn fresca als mitjans" de l'època i actual (Fabregat, 2015: 217-311).

L'antologia de Castellet incloïa dos grups de poetes; en els *seniors* estaven Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión i José M. ^a Álvarez, i entre els joves o *coqueluche* Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana M. ^a Moix i Leopoldo M. ^a Panero. Cadascun escrivia una "Poética" abans dels seus poemes. Carnero i Molina Foix són

valencians. Castellet explicava que la segona part era la “ruptura” definitiva de la poesia realista, canvi que ja iniciaren els de la primera.

És evident que, a *Carn fresca*, Fabregat copia la fórmula de la “Poètica” introductòria de cada poeta, l’estructura en dues parts al *Nueve novísimos* i l’aplica al panorama català a València: els *seniors* i la *coqueluche* són ara, en *Carn Fresca*, respectivament, els de més edat (excepte Lozano) o “realistes”, i els joves o “nous”. Calafat diu que Fabregat jugava a ser Josep Maria Castellet (Calafat, 2015: XIII). Castellet està en el jurat dels primers VAE, que premien Navarro i Jàfer juntament amb Brines, Llompart i Beneyto. No sabem quin pes tingué Castellet en la decisió de premiar dos llibres d’autors inèdits: *grills esmolen ganivets a trenc de por* de Navarro i *L’esmoreïda estela de la platja* de Jàfer. Penseu que *Carn fresca*, preparada el 1972, no havia eixit encara. El que sí que podem dir és que la decisió d’aquell jurat canvià el rumb de la poesia al País Valencià.

Pel que fa al pes dels *novísimos* en la nova poesia feta ací, a *Carn fresca* n’apareixen alguns.⁴⁶ Carnero és una de les lectures de Ventura Melià en la seua “poètica” (Fabregat, 1974a: 130) i, al parer de Fabregat, Martínez Sarrión és un exemple de la no-puntuació als poemes de Navarro (1974: 176), en què destaca a més l’ús del *pop*, terme recurrent en l’antologia de Castellet. En l’apèndix documental de *Carn fresca* (2015) trobareu les opinions de Carnero i Gimferer sobre l’antologia de Fabregat. El mot “novíssims” apareix en un divertit poema *Les llimes de la vosgiana* de Bessó anomenat “A un crític literari que rellegint novíssims sofrí d’un accés de silicosis”. El poema comença així: “Des del balcó, forjat, noucentista, / ornat de roses, ginestes i geranis, / escups enginyoses invectives a la gent” (Bessó, 1987: 12).⁴⁷ Aprofitem aquesta citació per notar que, contràriament a Catalunya, a València no s’esdevingué la polèmica entre partidaris i detractors de Carner, és a dir, neonoucentistes i experimentals, perquè ací el pes històric del Noucentisme és quasi nul.

Així i tot, fent-se ressò de la polèmica del Principat, escriu Jàfer en una entrevista:

Ha arribat a un moment en què no s’investiga gens, i allò que pretén passar per avantguarda està tot inventat. Després hi ha un intent de retornar al noucentisme o a la poesia f/normal, ben feta, ben treballada, molt perillós. Estem arribant a un punt mort, estem com enfrontats els qui pretenem avançar i els qui pretenen tancar-se en la formalització del neo-noucentisme. Veig un terrible perill perquè, actualment, no hi ha individualitats poderoses dins la creació i tots volen ser com Salvat-Papasseit, Josep Carner o Carles Riba. Tots volen ser algú i no ells, investigar-se a si mateixos. (Alberola, 1986).

Tornant a la qüestió dels *novíssims*, Castellet afirmava que hi havia tres trets comuns entre

⁴⁶ Sobre Gimferrer vegeu l’apartat 2. 3. 4. B de la Primera Part.

⁴⁷ Un altre títol de Bessó del mateix llibre empra sorneguerament el concepte “postmodernitat”: “Quadre de costums per a certa damisel-la tocada de postmodernitat” (1987: 52)

els poetes *novísimos*: 1) “Despreocupación hacia las formas tradicionales”, és a dir, “libertad formal”; 2) “Escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y de “collage”, i, en el cas de la *coqueluche*, 3) “Introducción de elementos exóticos, artificiosidad” (Castellet, 2001: 41-43). En *Carn fresca*, el punt 1 el trobem en tots els poetes; fins i tot hi ha un poema visual de Fos (Fabregat, 1974a: 48) i un “joc de lletres” en Huguet (Fabregat, 1974a: 82). Ara bé, també hi ha un antisonet de Ventura Melià amb un títol “Archeopterix Litographica” (Fabregat, 1974a: 142) propi del punt 3, i la lírica tradicional dins d’una tècnica de *collage* (punt 2) en un poema de Jàfer (Fabregat, 1974a: 204). Pel que fa al punt 2, és molt més treballat als “nous” poetes o II part. Potser aquest *collage*, a la manera política de Vázquez Montalbán, haguera estat l’opció perfecta per a alguns autors de la I part, sobretot per a Fos; però pel poc que hem llegit d’ell, el suecà optà per una “crònica sentimental” (com diria Montalbán) canònica, sense distanciament lúdic.

La tercera part només apareix esbossada en Ventura Melià. L’artificiositat i l’orientalisme apareixerà puntualment en Piera i, sobretot, en Jàfer més avant. En Piera trobem “laliques”, llenços barrocs o neoclàssics, o “lèmurs camperols” però sempre els filtra en la seua poètica. Jàfer filtra el seu culturalisme d’una altra manera, més sublim i mística a *Lívius Diamant*, i més oberta sobretot a *Els caçadors salvatges*. Creiem que dels *novísimos*, el que s’hereta a València és allò que s’anomena “complex de cultura” o culturalisme, com ja van indicar Marco i Pont (1980: 73).

Entre els *novísimos* va sorgir un corrent propiciat per Gimferrer –al qual pertanyeria sobretot Luis Antonio de Villena–,⁴⁸ que es va conèixer com a “venecians”, ja que ambientaven poemes en aquella ciutat i s’impregnaven del seu esperit històric, *démodé* i decadent. S’escriuien poemes descriptius i assagístics sobre poetes o artistes del renaixement o del Barroc per a reflexionar metapoèticament o sublimar i fixar l’experiència eròtica. Les biografies d’“Andrea Palladio” de Jaén (*Cambra de mapes*) o els “Martirologis” de Ventura Melià (d’*Igual vol dir Itàlia*) són tot una altra cosa. Posteriorment, s’hi afegiria l’enorme pes de Kavafis i viraria la poesia espanyola cap a la poesia de l’experiència amb un vessant considerable de temàtica homosexual; en aquesta línia s’emmotlen alguns poemes de Ventura Melià i sobretot el Bessó de *L’Alter ego*. A València, la presència de Venècia en l’obra dels autors estudiats és puntual: en Jaén, sobre Pound a la fi d’*Igual vol dir Itàlia* de Ventura Melià o al poema de to casanovià “Confessió”, de Bessó: “Quant a la meua vida, / encara em trobe a Venècia. / Qualsevol atzucac de la ciutat / és un obscur corrent d’estima.” (Bessó, 1988: 62).

El preciosisme, el perdre la vida *par délicatesse* de Rimbaud, no acompanya els viatges poètics a Itàlia o Grècia de Jaén, Piera o Ventura Melià, o a l’Alessandria de Bessó. Tampoc, per raons de compromís polític, el viatge a EUA de Pérez Montaner, que, emprant, però, la tècnica del

⁴⁸ Com a nota curiosa anotem que Alpera destaca la lectura de Luis Antonio de Villena com un dels motors per al seu *Surant*. ... (Balaguer, 1991: 98).

collage (punt 2 de Castellet) escriu al seu *Adveniment de l'odi*: “ment les paraules / molsa monyó venècia democràcia / molsa clavícula llibertat pessebre” (Pérez Montaner, 1976: 65).⁴⁹ Exiliat als EUA comprova, com en els *affiches* de Renau o en el treball de l'Equip Crònica, que la democràcia s'enfonsa com Venècia i els seus luxes orientals. Piera i Jaén (no tant Ventura Melià que és periodista) són més prop de la “mediterraneidad” –com diria Bellveser– d'Antonio Colinas o de l'antologia de Ballart/Julià (2013).

Per acabar voldríem anotar que si atenem a les tres característiques citades per Castellet, només trobem un poemari valencià en català completament *novísimo*: *Mites d'engany* de Matutano. Transcrivim dos poemes de la secció “Mites”, el II i el XV, darrer poema del llibre:

II

“[. . .] la muerte
a la luz se asemeja,
saberlo percibir
requiere algunas horas de camino.
Tomás hernández

enyore amor la mar fosca
- i te deix, amor, la mar com a penyora – (1) dels teus ulls
perquè a les onades nafrades de llavis de critall plens

/hi floreixeran, de segurs,
magnòlies de sal esclatades,
que els meus dits dues vegades no sabran collir/

voleteja el raig lluent de l'oblit , i com von aschenbach
pel foc de la mort enlluernat, em morc las
(ai! tinc encara, amor meu, els peus de mon esguard
perdut clivellat pel camí de ton cos!)
repetint tantes vides per l'única mort mortes.

(1) Carme Riera

XV

Verte desnudo es un suplicio,
un sortilegio de flautas carcomidas;
Isabel Burdiel

olorosa penombra de canelobres daurats omple la cambra embruixada:
al sàbat acudeixen verds muriacs amb fulards de plomes de marabú, i
blancs gats amb llaçades urpes enverinades de naturel margaret astor.

cresol de por és l'enlluernament apaivagat
del genet foll, esguardant el donzellívol adolescent nu

⁴⁹ Aquest poema sembla un homenatge a Cummigs, que el mateix Pérez Montaner, amb la seua dona Isabel Robles, traduí per a Gregal el 1986: *44 poemes*.

(sobre coixins de seda de color de salmó i delicadíssima randa)
de càlida carn imaginada – immòbil imatge bella de marbre silent.

l'estàtua, li corre un poll per l'espatlla, té forquilles
d'engany amagades als ulls.

En el primer trobem el muntatge novíssim, fins i tot amb les citacions incorporades dins del text mateix sense diferenciació gràfica. Regna el culturalisme explicitat: el seu company de lletres Tomás Hernández, Carme Riera, la *Mort a Venècia* (com en el Navarro de *Coltell al cap*) de Mann i Visconti –ja destacada per Fabregat a *Gorg*–, i el to jaferià. En el segon poema trobem la imatgeria exòtica amb el “marabú” que ens mena al bell poema de Carnero “Eròtica del marabú” (1983: 136); també la manera de fer de Félix de Azúa. I el pop amb marques com margaret astor. Alhora que també la imatgeria decadent: seda i “delicadíssima randa”, estàtues i efebs desitjables..., unida a la imatgeria surrealista, com la cambra embriuada o els gats amb manicura. I per acabar, un poll com a toc de lletjor.⁵⁰

2. 3. Una lectura generacional

“¡Quina generació!”

“¿Quina regeneració?, ”¿Quina degeneració!”

Jàfer (1988: 228-230)

“jo, a soles, la meua pròpia solitària generació”

Bessó (1988a: 61)

Antònia Cabanilles (1985) ja ha desmuntat l'aplicació del sistema generacional de Petersen sobre els 70 catalans que empra Àlex Broch (1980 i 1985). Nosaltres l'emprem com a mètode taxonòmic en tots els autors ací estudiats.

2. 3. 1. La data de naixement

Els poetes més majors del debutants entre el 1974 i el 1980 havien nascut als anys 30:⁵¹ Vicent Garcia i Cervera (Pedralba, 1934) i Jaume Pérez Montaner (*L'Alfàs del Pi*, 1938). Els segueixen per edat: Toni Mestre (València, 1942), Josep Garés (Alzira, 1942), Josep Lluís Seguí (València, 1945), Josep Fèlix Escudero (Atzeneta del Maestrat, 1946) i Josep Piera (Beniopa, 1947). El 1948 naixen Andreu Morell (Elx) i Rafael Ventura Melià (Riola). El 1949, Eduard J. Verger

⁵⁰ Marco i Pont tracten el decadentisme dels 70 en *La nova poesia catalana* (1980: 86).

⁵¹ No sabem en quin any va nèixer Salvador Francesc Peiró i Moreno.

(Carlet) i el 1950 Ferran Cremades i Arlandis (Bellreguard). L'any 1951 naixen Pere Bessó (València), Josep Bonet (Almoines, però criat a Callosa d'En Sarrià), Joan Navarro (Oliva i des dels 9 anys intern a València) i Vicent Salvador (Paterna). El 1952 Gaspar Jaén i Urban (Elx). L'any 1953 arriben al món Marc Granell (València) i Josep Palomero (Borriana). Del 1954 són Joan Antoni Guerola (Otos) i Salvador Jàfer (el Ràfol de Salem). Entre els més joves, *la coqueluche* que diria Castellet a *Nueve novísimos*, trobem del 1955 Antoni Matutano (Almassora), del 1956 Francesc Sellés (Altea), del 1957 Lluís Bueso i Galera (Tavernes de la Vallidigna) i Fina Cardona (València), i per acabar, del 1958, els valencians Adolf Beltran i Francesc López-Barrio i l'alcoià Manel Rodríguez-Castelló.

Tenia raó Iborra quan deia que “La poesia catalana, avui, al País Valencià, és un monopoli –Estellés, apart– dels joves.” (Iborra, 1995: 166). Rodríguez-Castelló també ho afirmava: “La nostra poesia és jove.⁵² La nostra literatura és jove. El nostre art, la nostra política són joves. Tots i cadascun dels aspectes de la “nostra vida” (d’alguna manera la nostra vida col·lectiva) són joves. Potser és tot massa jove o afortunadament massa jove per a poder parlar-ne amb un xic de rigor.” (Rodríguez-Castelló, 1979: 7). Com a conclusió, podem afirmar que almenys el criteri cronològic de naixença de Petersen sí que funciona, perquè entre el 1934 i el 1958 hi ha tot just 24 anys.

2. 3. 2. Generació

No podem aturar-nos a estudiar si hi hagué “generació dels 70” o no. Ja se n’han encarregat molt bé de contradir la lectura generacional d’Àlex Broch estudiosos com Cabanilles al pròleg de *La vella pell de l'alba* (1985) i, darrerament, Marrugat als *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat* (2003: 13-93). Als 80 l’etiqueta “generació dels 70” sembla consolidada; per exemple, en una polèmica del 1982 l’esmenten tant Adolf Beltran com Piera. El primer parla de “poetes catalans de la generació dels setanta⁵³ i Piera diu, reflexionant sobre Navarro: “considere, i ell ho sap, *L’ou de la gallina fosca* com un dels millors llibres dels inicis de la generació valenciana dels 70”.⁵⁴ Jàfer escriu aquests mots que podrien definir molt bé l’actitud cosmopolita i heterodoxa

⁵² Any dalt, any baix, debuten en català, de menys a més edat: als 18 anys López i Barrio; als 19 Rodríguez-Castelló (*Migjorn*) i Cardona; als 20 Jàfer i Sellés; als 21 Beltran i Rodríguez Castelló; als 22 Bueso i Galera; als 23 Bonet (*Carn fresca*) i Navarro; als 24 Granell, Guerola, Matutano, i Jaén i Urban; als 25 Palomero; als 26 Ventura (*Carn fresca*), Cremades i Arlandis, i Verger (primer esbós de *Com si morís*); als 27 els Piera (*Carn fresca*) i Bessó. Ja madurs debuten als 29 Morell (*Migjorn*) i Salvador, als 31 Seguí i als 32 Escudero. I, per últim, els veterans: als 35 anys Josep Garés, als 36 Garcia i Cervera, i als 38 Montaner i Mestre. Pel que fa a la data de naixement, i sense pretendre fer cap carta astrològica, hi ha algunes dates que cal tindre en compte, sobretot per la coincidència de dia de naixement. Abunden sobretot els autors primaverals i estiuencs. Amb la primavera incipient naixen el 18 de març Escudero i Rodríguez-Castelló, el 19 Granell i el 26 Morell. Pel maig, el 7 Pérez Montaner, el 20 Jaén i el 30 Piera. El 4 de juny naix López i Barrio, Navarro el 19 i Palomero el 21. El 22 de setembre, amb la nouvinguda tardor, naixen Mestre i Cardona.

⁵³ Beltran escriu “Fals elogi del nou jocfloralisme” al *Diario de Valencia* el 19-maig-1982. No l’incloem en la bibliografia per la seua manca d’interés.

⁵⁴ Piera escriu “Contra el provincianismo literari” al *Diario de Valencia* el 2-juny-1982. No l’incloem en la bibliografia per la seua manca d’interés.

dels 70: “Ell sap les llàgrimes silents que he plorat pels soldats ardorosos de la nostra generació, ebris de tota forma, de tot canvi o proesa. [. . .] ¿hauré de plorar ara les llàgrimes silents pels habitants voraçs de tanta generació?” (Jàfer, 2008: 196). El poeta sembla aplicar-ho a l’homosexualitat, no debades el poema on s’inclou es diu “Sant Sebastià, sageta d’amor”. Jáfer declara anys després: “No crec que es pugui parlar de generació dels 70, encara que aleshores sí que va caler creure-s’ho un poc. Potser és útil com a capítol per als historiadors de la literatura, però, vist amb perspectiva cadascú ha tirat pel seu camí. A més els contactes entre poetes no varen ser tan intensos com es pensa.” (Císcar, 2009l).

Amb els pas dels anys i a partir de les entrevistes que realitzàrem per a aquest estudi l’any 2009, només hi ha dos autors que accepten l’etiqueta “Generació dels 70”: Jaén i Escudero. La resta la rebutgen obertament com Bonet (Císcar, 2009o), o són emplaçats per altres en generacions anteriors (Pérez Montaner), o s’autosituen en els 80 (Cardona i Rodríguez-Castelló).

Josep Bonet diu:

No, no crec que es pugui parlar de generació dels 70. Si ho dius per *Carn Fresca*, no hi havia una programa per a tots. Fabregat elaborà l’antologia inspirant-se en la de Castellet. No he cregut mai en programes literaris ni en insultar a la generació anterior i dir com és el món quan un té 20 anys i no té ni puta idea de com és el món [. . .] Potser la gent dels 70, o algun d’ells, vam ser la primera ‘fornà’ que no és exclusivament valenciana, localista; bevíem d’unes fonts i ens envoltàvem d’una gent comuna a la de l’altre àmbit de parla catalana. Compartíem els gusts pels clàssics i per la poesia catalana de la primera meitat del s. XX. Alguns valencians vam eixir un poc de l’ou valencià i vam establir amistats personals amb els autors catalans. Jo vaig fer amistat amb Bru de Sala, Maria Mercè Marçal i Ramon Pinyol. No, no vaig publicar al Mall malgrat ser-hi anunciat. (Císcar, 2009b)

Marc Granell afirma:

No crec que puguem parlar de generació poètica dels 70, però sí d’un esperit dels 70 que intentava canviar o construir una societat cultural nova. Hi havia un gran esperit polític nacionalista; per primera vegada baixa gent del Principat a València, pense en Pinyol, Marçal, Bru de Sala, que creuen en la idea dels Països Catalans i també en la Poesia Catalana. Aleshores feia falta un nom i es pensà en ‘poesia dels 70’; feia falta oposar-se al que es feia abans i es forçà l’enfrontament amb els autors anteriors. Dins la poètica dels 70 no sabien com encabir-me; no participava de l’esperit dels 70, feia poesia metafísica i alhora també social... Malgrat açò, Marco i Pont em van incloure a *La nova poesia catalana*. (Císcar, 2009c)

Piera declara també la importància de l’etiqueta:

Em preguntes pel concepte ‘generació dels 70’; més que un moviment o escola poètica (un ‘isme’ dels molts que aleshores seguien les avantguardes) vam ser una colla de joves que compartírem un temps i un país

(Raimon), i és així que es pot parlar de ‘generació’. L’etiqueta ‘generació dels 70’ fou debatuda en un moment determinat per uns quants, i posada en circulació a València per mi mateix, i va ser des de la crítica en premsa que es llançà públicament. Era una etiqueta de màrqueting o de promoció? Ja s’ha vist que a la llarga les etiquetes són fonamentals. I si existeixen és perquè volem que així siga. Però a les generacions les fan importants les veus i persones que les representen, i les simbolitzen. I en la poesia solen ser importants si els seus autors acaben quallant obres emblemàtiques, o referencials, en els temps iniciàtics, i després. [...] La importància de l’acceptació estètica del món fou un dels pressupòsits que naixen amb *Carn fresca*. El temps ha demostrat que aquesta ‘generació’ marca i ompli vitalment el darrer terç del s. XX valencià en la literatura. Pel que fa als projectes comuns, hem de dir que la relació amb catalans i mallorquins fou fluïda. És imprescindible parlar dels Llibres del Mall i de l’amistat dels valencians amb Xavier Bru de Sala, Ramon Pinyol i Maria Mercè Marçal, i d’altres. Uns i altres ens volíem revolucionaris, estetes i poetes. Els mallorquins tenien noms mestres importants a la postguerra, com Blai Bonet o Jaume Vidal Alcover; i els joves mallorquins dels 70 –pose Àngel Terrón o Biel Mesquida–, mantingueren una relació important amb l’art plàstic: per exemple, Miquel Barceló participà en el disseny de la col·lecció Tafal. Nosaltres, a València, férem la revista *Cairell*. Amb el temps, però, arribà el fracàs no de nosaltres, els creadors literaris, sinó dels polítics de la transició que abandonaren el valencianisme civil i cultural. (Císcar, 2009k).

Ventura Melià tampoc no hi està d’acord:

Jo no crec que es puga parlar de ‘generació del 70’; el 70 només és un nombre; en canvi, generacionalment vam pertànyer al 68, amb totes les revoltes espanyoles (País Basc, l’ara oblidada a Astúries, protestes antiVietnam...) que se sumaren a les europees i mundials. En el 68 va començar a clellar-se aquell objectiu de la utopia socialista que cau definitivament el 1989 amb el mur de Berlín. Ací, a València, la lluita cultural era antifranquista i la cultura catalana també anava en aquesta línia, és clar. (Císcar, 2009e)

Rodríguez-Castelló es mostra entre crític i sardònic amb el terme “generació”:

En fi, no m’ha preocupat gaire si pertanc als 70, o no. El que sí es cert és que als 80 no m’incorporaren i això que per edat en sóc més pròxim i hi vaig publicar tres llibres. I és que la meua promoció, la del 58, la de Jordi Botella o Maria Fullana, és una mena de *lost generation* entre les dues dècades [riu] (Císcar, 2009j).

El cert és que entre els “poetes dels 80” tampoc apareixen Matutano, López i Barrio o la següent entrevistada, Fina Cardona. Aquesta s’adscriu al concepte “dels 80”:

No em considere de la generació dels 70 ni per edat ni per actitud. Per a mi ser d’una generació és eixir en la foto i això a mi no em va: sóc tímida i preferisc posar-me el meu pèl pèl-roig així davant la cara. Vaig publicar el meu primer llibre molt jove, quan Piera, Verger i els altres ja eren majors. Em sent més dels 80, de gent com Rodríguez-Castelló o López i Barrio. Sóc dels 80: The Cars, Lou Reed, Mink de Ville, Marvin Gaye, The Rolling Stones.... la ‘movida madrileña’... (Císcar, 2009a).

Josep Lluís Seguí declara:

Se'n parlava, igual que d'una generació literària, novel·lística, dels 70. Tot perquè vam ser autors que vam publicar en aquella dècada, més aviat cap al final, com ara jo mateix. Algú, no sé si Alex Broch, li posaria això dels 70.

D'una altra banda, és cert que jo, que mai no he tingut massa sentiment generacional, sinó tan sols coincidències de grups, tertúlies, congressos, amics personals. . . és cert que els anys 70 són per a mi ben creatius. Faig cinema, teatre, els primers poemes, els primers relats,estic lligat a un grup d'artistes plàstics, munte una exposició, Exposición de Nuestro Yo, l'any 71, crec. . . , col·lectiva, com a organitzador i hi participe amb poemes visuals... I comence a fer novel·la, *Espai d'un ritual*, que es publica cap al final de la dècada. Com a poeta, sempre vaig ser un atípic, no vaig figurar a antologies, i els altres no em consideraven ben bé un poeta, la qual cosa em resultava indiferent, perquè el que jo feia era escriure, i algunes editorials menudes em publicaren tres llibres o quatre, en revistes, etc. (Císcar, 2009f).

Josep Palomero opina:

Jo no parlaria tant d'una 'generació' en el sentit habitual (uns mateixos gustos, uns mestres comuns, una posició semblant, etc.). En canvi, potser sí que és un concepte aplicable a la generació dels 80; recorde ara alguna foto d'aquella època en què estan junts els poetes que feien *Cairell*: Verger, Granell, Alonso, Beltran. . . I una altra dels 90 en què hi ha Ballester, Sòria, Alapont, Martínez Marzo, Berenguer. . . Però no conec cap fotografia de grup dels poetes dels 70.

No obstant això, amb el pas del temps sí que podríem dir que cap als 70 hi havia un conjunt de persones que vam començar a publicar amb un discurs que no era el realista dels 60, entenent per 'realista' el d'Alpera, Carmelina Sánchez-Cutillas, Cucó, Raimon. . . El nostre discurs era oníric, suggestiu, amb abundants imatges i metàfores, amb un treball formal més acusat. Nosaltres assistim a l'aparició del grup dels Llibres del Mall, a l'orientació poètica dels primers premis Octubre, i alhora vivim el començament del fenomen Estellés. (Císcar, 2009h).

Vicent Salvador opina:

Pel que fa al terme generació poètica dels 70, potser podríem parlar-ne per semblança d'edats o per circumstàncies històriques comunes que contextualitzen la producció. Jo per data de publicació em sent dels anys 80, encara que per edat (vaig néixer el 1951) sóc de l'edat de Joan Navarro i més o menys de la de Jàfer i tota aquesta gent. Jo no em considere de cap grup; anava prou per lliure. Tenia una amistat més estreta amb Jaume Pérez Montaner, que és d'una altra generació, i amb Manel Rodríguez-Castelló, que era més jove. També amb Navarro, més a nivell personal que no tant amb la seua poesia. Amb Jàfer vaig tindre relació més tard perquè treballàvem al departament de la Facultat de Filologia; ara bé de la seua poesia no em sent tant a prop. (Císcar, 2009m).

Jaume Pérez Montaner afirma:

No sé si podem parlar de generació poètica dels 70. Les ‘generacions’ solen ser ‘invents’ que serveixen als autors, i sobretot els crítics i professors, per crear uns esquemes amb els quals és més fàcil treballar i relacionar. Pensa en la generació del 98, la del 27, etc. El que sí que és innegable és que l’ ‘invent’ dels 70 ha funcionat. Ha donat a conèixer una sèrie d’autors que comparteixen una edat pareguda, unes preocupacions diguem generals més o menys semblants i un llenguatge més depurat, fet aquest que els oposa a la poesia anterior, aquella destinada a “la immensa mayoría”, cosa que no vol dir que els autors dels 70 no aspiren al major nombre de lectors. Pel que fa al meu cas, alguns crítics m’han catalogat de ‘poeta pont’⁵⁵ entre els dels 60 i els dels 70. Tinc l’edat de Lluís Alpera que publica als 60 i de Palàcios, que ho fa fins i tot als 50, i que no és gens realista; de Palàcios em sent ben prop, i tinc amiatat amb Alpera, però jo en els 60 no publicava, i escrivia poc. És cert que comence a publicar als 70, però per una altra banda recorde que Fuster, que em duia 17 anys, em deia: “tu i jo som de la mateixa generació, dels marcats per la dictadura de Franco”; i és que Fuster comptava les generacions de 30 en 30 anys. (Císcar, 2009d).

Joan Navarro opina:

Quan un està enmig del moviment, no s’adona de formar part d’ell. I el que fa és situar-se, buscar el seu lloc. I en aquesta recerca s’adona que ha triat formar part d’un grup amb el qual té moltes coincidències, però també moltes divergències. Generació dels 70 és bàsicament una etiqueta cronològica que no designava l’existència d’objectius comuns dels seus membres. Amb tot, hi havia trets amb què tots estàvem d’acord. Un d’ells podria ser matar el pare per, després, estimar-lo des d’una nova lectura. (Císcar, 2015).

Els dos únics poetes que accepten el terme generació dels 70 són Jaén i Escudero. Gaspar Jaén i Urban diu:

Jo crec que sí podem parlar d’una generació poètica dels 70. Ara, no crec que puguem dir el mateix de generacions anteriors (50, 60...) ni posteriors (80, 90...). Crec que sí que hi ha generació dels 70 per diversos motius: hi ha un cos teòric (el llibre/entrevista de Pi de Cabanyes i Graells, les antologies de Marco i Pont, i d’Altaió i Sala-Valldaura...), hi ha la lluita antifranquista, hi ha unes dades clares (Edicions del Mall, el Congrés de Cultura Catalana...). Hi ha una forta renovació política a meitat dels 70 en la qual naixen, dins del marc dels Països Catalans, projectes polítics i culturals (lingüístics, literaris...); encara hi romanen restes com l’AELC. Mai abans ni després les relacions entre els poetes en aquells anys foren tan intenses. Després, amb la Constitució Espanyola i la creació de les diferents Comunitats Autònomes van fer que la cosa començara a disgregar-se: per exemple, la divisió de l’AELC en diguem-ne regions. (Císcar, 2009g).

⁵⁵ Els crítics són Iborra (1977), Escrivà (1980a) i Alpera (2010).

Josep Fèlix Escudero declara:

Jo crec que sí que podem parlar de generació dels 70 en el sentit d'una mateixa ubicació geogràfica, una edat semblant, també una manera de comportament social pel que fa a la política, l'economia o la sociologia. Compartíem una defensa dels valors democràtics i una oposició a la dictadura i possiblement també unes mateixes il·lusions i desil·lusions. En el meu cas, d'estudiant a Madrid, els grisos em van empresonar dues vegades, però gràcies a mon pare en vaig eixir ràpid. (Císcar, 2009: i).

Com a conclusió podem dir que el concepte *generació poètica dels 70* a nivell valencià fou un fet conjuntural i inventat per alguns dels autors ací estudiats (Granell ho insinua i Piera ho admet obertament) i ara només té un valor taxonòmic.

2. 3. 3. Grups⁵⁶

Tampoc en les entrevistes té molta sort el concepte *grups*. En una entrevista del 1974 Navarro parlava que ell, Bonet i Jàfer formaven un grup (De Sirval, 1974). Bonet i Jàfer, però, el 2009, ho posen en dubte. Per a Verger, ell mateix, Piera i Granell eren amics però eren autors molt diferents entre ells (Císcar, 2009o).

Jàfer declara:

No, no crec que pertanyera a cap grup literari. Vaig tenir contacte personal amb Joan Navarro i Josep Lluís Bonet, també un poc amb Gaspar Jaén. Més tard amb Manel Rodríguez-Castelló, que la crítica ja el situa a cavall dels 70 i els 80. Amb la resta em vaig relacionar molt poquet. (Císcar, 2009j) .

Bonet ens contava:

No sé si la paraula *grup* puga ser l'escaient per parlar de la relació entre Navarro, Jàfer i jo; sí d'uns vincles d'amistat que arran de *Carn Fresca*, a principis dels 70, s'estableix entre nosaltres; el que sí que compartíem era l'exploració formal del llenguatge, malgrat que la nostra poesia era molt diferent i la posterior, amb els pas dels anys, també ho és. (Císcar, 2009b).

Amb els anys, Navarro no es mostra massa entusiasta amb la noció de grup:

Existien grups i grupets, però no crec que seguiren normes estilístiques comunes, encara que molts

⁵⁶ Escriu Bessó: "El poeta considerat arriba/ des de la colònia estranya, / un cop estrangera, sosté/ la copa i camineu/ vers un racó obscur, / i li parles de la crítica dels diaris, / dels grups a la ciutat, / extensament literaris, afirmes/ allò que és el moment, / i t'acomoda." (Bessó, 1980: 19)

pontificaven el que s'havia de fer o no. En l'anomenat trio de la benzina [Navarro, Bonet, Jàfer] cadascú anava pel seu compte. Mai he suportat els pontificats [. . .] Jo pertanyia al grupet de Bonet i Jàfer i al del Mall inicial on eren les parelles Pinyol/ Marçal, Bru de Sala/ D'Armengol, i on també hi era Albertí. També es van fer els Congressos de Cultura Catalana, etc. I el que va servir per donar veu a tots els grupets va ser el Gespa-Price celebrat al campus de Bellaterra. (Císcar, 2015).

Ventura Melià opinava:

No crec que puguem parlar de diferents grups dels 70 com dius, malgrat el que Alpera afirmava partint de la divisió de Fabregat a *Carn fresca*. En el meu cas, jo tenia amistat i contactes amb gent diferent i en diferents moments o alhora; amb el suecà Josep Lluís Fos, el primer a qui des de L'estel encarregà Sanchis Guarnier l'antologia que després mamprendrà amb un brillant estudi introductorí Fabregat; però també amb Josep Piera que, per cert, participà de vegades amb Fabregat i amb mi en la tasca de seleccionar els textos rebuts per a *Carn fresca*,⁵⁷ escampats pel terra de la casa de Fabregat; també vaig col·laborar amb Granell en tasques ja més combatives (l'AELC, per exemple). Amb Navarro i Jàfer vaig participar, per exemple, en probablement els dos primers *happenings avant la lettre* a València; el primer fou en la celebració del primer curs de l'ICE per a mestres de valencià; el segon, l'any següent pel mateix motiu a l'institut del carrer Alboraià, on vam pintar poemes en un gran paper que envoltava l'institut mentre dos disfressats, un de feixista i un d'anti, cridaven consignes. A la fi vingué la policia i va haver protestes; també pel to *progay* d'alguns de nosaltres, fins i tot en les files nostres... (Císcar, 2009e).

Gaspar Jaén i Urban responia:

Per a mi, l'únic grup fou l'AELC amb la seua voluntat sindical. La resta són grups d'amics. El primer grup d'amistat a què vaig pertànyer naix l'any 1969, quan férem una lectura a un club més o menys franquista, com tots aleshores, que es deia *Amigos de la poesía*; escrivíem en castellà i estàvem jo, que feia primer d'Arquitectura; Granell i Falcó, que encara estudiaven al Col·legi del Pilar; Siles, que faria segon, i d'altres. A Piera no el coneixíem, i Navarro i Jàfer no havien aparegut encara. Vaig publicar poemes en castellà a algunes revistes, entre elles *Múrice*. Quan va eixir els *Nueve novísimos* s'inclogueren Carnero i un amic meu, Molina Foix, mentre que Talens i Siles restaren fora. Aquell model de Castellet fou représ per Fabregat a *Carn fresca*, que fou un projecte a la valenciana, no a la catalana. Amb el temps vaig fer amistat també amb Piera, la casa del qual vaig construir. Amb Navarro i Jàfer, també Bonet, formava un grup menys programàtic. Aquests se sentien diferents de Piera o Granell pel fet de tindre una major puresa idiomàtica, en el sentit de ser valencianoparlants de casa (no com Granell, per exemple) i de no provindre de la cultura castellana (com Piera). (Císcar, 2009g).

Fina Cardona deia:

No pertanyia a cap grup poètic. En aquella època que vaig publicar em sentia una mica incòmoda dins del

⁵⁷ Afegix Ventura: "Com ja he dit en un altre lloc per problemes econòmics havia d'eixir el 1972 i no dos anys després, fet que l'haguera convertit en pionera del canvi poètic català."

món poètic i en general cultural; em sentia condicionada pel fet de ser l'única dona del grup entre tant d'home (homosexual o hetero), per ser tan jove, diferent en l'estètica i indumentària, fins i tot en l'aspecte físic (pèl-roja pigosa...), que em feien donar una imatge de mi que no era la real: de graciosa, d'extravertida quan sóc tímida. Quan t'ajuntes tan jove entre tantes patums (pense en Fuster, en Brossa, en Estellés, en Alfaro...) la veritat és que no goses ni piular; què vas a dir? (Císcar, 2009a).

Josep Lluís Seguí pensava:

Era lligat, per amistat, perquè hi havia que estar amb altres i en certa manera per sentir-me integrat, al grup de Piera, Verger, Granell, Bonet... I Cremades, bé que Cremades i jo mateix érem una excepció –dos en una–. A més d'amics, teníem altres interessos artístics comuns, como ara el cine, la poesia visual, etc. Jo no em vaig sentir mai massa bé amb el grup de, podem dir-li, *Cairell*. Bé que hi vaig publicar alguns texts insòlits (sobre Sade, l'anàlisi d'*El carter...* i altres, que a la resta de la redacció, i a la revista mateixa, no els encaixaven massa bé). De tota manera, hi havia tertúlies, sopars, viatges a Barcelona; hi havia certa amistat i afecte. També hi anava la meua amiga Fina Cardona i dins del context vaig conèixer la professora Rosanna Cantavella, amb qui vaig viure una intensa història d'amor que entrà a formar part d'algunes novel·les meues i en certa manera la relació amb ella marcà la meua literatura. Vaig publicar un fullet, a *Éczema*, titulat "Cartes d'amor" dedicat a Rosanna Cantavella. (Císcar, 2009f).

Piera opinava:

No crec que es pugui parlar de grups estètics. Potser dins del macrogrup generacional hi hagué un trio amb unes característiques més semblants, em referisc a Josep L. Bonet, Salvador Jàfer i Joan Navarro. Jaume Pérez Montaner, a la generació dels 70, s'hi incorpora després, perquè llavors estava fora, a EEUU, crec. Crec que en general els poetes dels 70 teníem una personalitat pròpia i diferent als uns dels altres (i aquesta diversitat n'era un component clau), perquè, en perspectiva, és el que ha donat riquesa a la generació. La unió entre els poetes era més a nivell anímic, amical, i llibertari no en el sentit polític sinó en la recerca de la màxima llibertat possible en l'estil i en la manera de viure amb què cadascú afrontà la seua poesia. Hi predominà el treball del llenguatge, la volguda fusió entre modernitat i tradició (J. V. Foix, Carles Riba i Ausiàs March), i també el rebuig de qualsevol dogma, o dogmatisme, ideològic o estètic. La poesia no podia estar al servei de cap partit, d'una ideologia...; calia allunyar-se de l'avorriment mediocre del realisme. Ara, a partir d'ací, cada poeta era un món. (Císcar, 2009k).

Josep Fèlix Escudero declarava:

Jo no em considere membre de cap grup poètic, sinó més bé un poeta aïllat fora del que són les tertúlies i les enveges. Només durant dos anys, després de guanyar el 1977 el Premi Octubre, em van cridar i vaig assistir a les tertúlies que se celebraven dijous a la Utielana, al costat de Granell, Piera, Bonet i De Renzi, entre d'altres. Bonet era com el Pepín Bello de la colla; era la mussa de tots i escrivia poc, però quan ho feia tenia una tensió poètica increïble; potser callà de tan perfeccionista. Jo compartia amb ells el fet de ser poetes i una ideologia esquerrana i nacionalista. Però ja el 1979 vaig deixar València per motius de treball i no he tornat fins ara a cap

tertúlia poètica. (Císcar, 2009i).

Josep Palomero afirmava:

Jo no he tingut mai la sensació de pertànyer a cap generació ni a cap grup poètic. He tingut amistat amb els poetes de la meua edat i amb altres més majors, com César Simón, Josep Piera, Jesús Huguet, Vicent Fausto –aquests dos últims, epígons del realisme–. Tot i estudiar a l'Autònoma, no vaig mantindre contactes amb el grup d'Altaió, que em va antologar al seu llibre sobre les noves tendències poètiques d'aquell moment. En canvi, sí que vaig tractar, encara que no molt assíduament, Pinyol i Bru de Sala en alguna presentació dels Llibres del Mall, i posteriorment també. Als nostres vint anys alguns érem uns joves despistats que veníem del poble i anàvem fent. Entre els que escrivíem poesia, n'hi ha que han perseverat i han anat trobant la seua veu. Ara bé, si algú pensava que escrivint aquells primers llibres podia considerar-se un Rimbaud s'equivocava. I qui, ja adult, se senta orgullós del que va escriure als 20 anys s'ho hauria de fer mirar. (Císcar, 2009h).

Podem trobar, si no un grup, un cert cercle d'amistat on incloure Vicent Salvador en les seues declaracions:

Va haver un moment que part dels 70 (pense en Piera, en Jàfer, Bonet...) donaven signes de no ser gens estellesians. En canvi des de *Lletres de canvi* Jaume Pérez Montaner, Manel Rodríguez-Castelló, Vicent Escrivà, jo mateix i d'altres, sí que vàrem reivindicar la figura d'Estellés. També ho féu Gaspar Jaén, malgrat ser d'un altre grup; el d'Elx se sentia i se sent vinculat a la poesia del de Burjassot. (Císcar, 2009m).

L'únic que defén la presència de grups és Granell:

Entre els anomenats poetes dels 70 hi havia dos o tres grups de poetes, amb una certa tensió entre ells, de vegades fins i tot provocada a posta als mitjans de comunicació perquè calia crear un debat poètic. Jo pertanyia i pertanc a un grup literari i sobretot d'amistat amb Josep Piera i Eduard Verger. Ens vam reunir setmanalment des del 1972 fins el 1997 o 1998. Per les nostres tertúlies passaren gent com Josep Bonet, Josep Lluís Seguí i Ferran Torrent, i, ja als 80, Vicent Alonso, Enric Sòria, Francesc Calafat etc. Alguns es quedaren i altres no. Alguns no continuen amb la poesia, per exemple Adolf Beltran, que era intel·ligent, és clar [riu]... Canviàrem moltes vegades de lloc de reunió (aquesta cambra [on es realitza l'entrevista]..., el restaurant El Trovador, etc.) i encara ara ens reunim alguns entre setmana. Un altre grup serien els de Jàfer, Bonet, Navarro i Jaén, *els moderns*. I potser un tercer grup seria el de Jaume Pérez Montaner, Manel Rodríguez-Castelló i Vicent Escrivà, que van dirigir la important revista *Lletres de canvi*. Més tard eixirien grups més joves. Vam rebre el bateig d'*oficialistes* o *mandarins*. És cert que ens muguérem molt, però és que el panorama era desolador. Només restava 3i4, i feia falta crear una infraestructura: editorials, premis, traduccions etc. Era el moment del Cal, fins i tot dels debats entre els diferents grups. Era l'hora de construir la societat literària del país i nosaltres hi vam participar. La gent jove no pot imaginar el panorama d'aleshores. Pensa que tampoc no teníem mestres: ni Estellés ni Fuster, que si recordes va escriure aquell article tan dur en part per provocar-nos. Potser el nostre grup era encara més allunyat d'Estellés que els altres; en els altres grups Jaén sí que hi mantenía una certa amistat, i Pérez Montaner també. És veritat que el nostre grup va dominar aquella escena; pense en *Cairell*, Gregal, en l'IVEI..., però és que feia falta, i amb la

perspectiva dels anys crec que vam fer bé i vam donar a conèixer molta gent. Quan en un jurat algun jove que veia amb qualitat no guanyava el cridava per telèfon i l'animava a continuar. Molts d'ells han passat per ací, per aquesta cambra. (Císcar, 2009c).

Podem concloure que no es pot parlar de grups literaris en els 70. Estem d'acord amb Granell que la tasca del seu grup d'amics fou la més decisiva. Cal afegir també el treball col·lectiu dels impulsors de *Lletres de canvi*, *Llombriu* i ja en els 80 *La forest d'Arana*.

2. 3. 4. Mestres coetanis

En aquest apartat estudiarem la influència dels mestres de llengua catalana en els autors ací estudiats. Apareixeran uns pocs estrangers en l'apartat línies poètiques (2. 5).

2. 3. 4. A. Mestres valencians

La tradició poètica autòctona present a la seua obra, es limita, a tot estirar, a algunes lectures d'Ausiàs. Fabregat (1974: 112)

No hi ha poetes mestres. Ni tan sols mestres. Cadascú enarbora els seu autodidactisme com a senyera poètica, la neurosi individual com a visió del món. ¿Què és el que no ha funcionat?
Jàfer (1987: 10)

En aquest apartat ens fixarem en el mestratge de les institucions i personalitats valencianes: d'un costat el paper de la Universitat i de l'altre el de la *Santíssima Trinitat*:⁵⁸ Fuster, Guarnier i Estellés. Als dos darrers Fabregat els dedica *Carn fresca*: “al primer, que m'oferí l'avinentesa d'aquest llibre” i al segon “per vint-i-tantes tardes de diumenge.” (Fabregat, 1974: 7). Els tres reberen honors com el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (el 1974, 1975 i 1978 respectivament) i alhora les pressions d'una part de la societat incivil valenciana pel simple fet de defensar la Cultura amb majúscula i el que deia la Filologia, és a dir, que valencià i català són un mateix idioma i tenim una història comuna.

Hem de llegir *Crònica carnal* de Palomero com un transsumpte de la història coetània d'aquella Batalla de València. En aquesta lectura no és difícil comparar els herois patriòtics valencians amb el “Martirologi” (per dir-ho a la manera de la secció final d'*Igual vol dir Itàlia* de

⁵⁸ Escriu Rosanna Cantavella: “Joan Fuster es burlava d'ell mateix, de Sanchis Guarnier i de Vicent Andrés Estellés, dient irònicament que formaven ‘la santíssima trinitat’, perquè en la Transició els duien, tots tres junts, a tots els actes de reivindicació pels drets del País Valencià.” (Cantavella, 2013: 57-58).

Ventura Melià) i desventures que passaren la *Santíssima Trinitat*. Salvador ja en parlava a *Poesia, ciutat oberta* (2000b: 86-87). Fuster havia estat als seixanta, després de la publicació de *Nosaltres, els valencians* (1962), cremat com a ninot a les falles de València i quasi ho és de veritat en un atemptat; el seu destí quasi l'emparenta amb la tràgica fi de les restes de la família de l'erudit Vives, el mestre Gaetà Ripoll o Peris, l'agermanat, herois de *Crònica carnal* de Palomero. Les bombes contra la llibreria Ausiàs March de Martí i de l'ací estudiat Mestre, contra Fuster i la llibreria 3i4 esclataran; la de Guarner, sortosament no. A Estellés el fregiran a amenaces telefòniques.⁵⁹ De "traïdors", com en l'afusellament de *Mel-o-drama* de Piera (1991: 195-196), seran acusats públicament els tres mestres i molts dels nostres poetes, però resistiran i som hereus (i també ho són els seus enemics) de la seua tasca. A continuació tractarem el paper de la Universitat de València, de Sanchis Guarner, de Fuster i d'Estellés.

2. 3. 4. A. 1. La Universitat de València

La Universitat de València era, com les altres dels inicis dels 70, un campus d'estudi i un camp de batalla. Si fullegem la premsa d'aquells primers anys 70, hi descobrim vagues, manifestacions, grisos contra rojos, com un quadre de Pollock. La majoria dels poetes que estudiem ací foren universitaris. Aquest fet els diferencia, segons Fabregat, dels autors de la primera part, que no ho eren. Recentment, Calafat ha matisat aquesta opinió, ja que en la primera part Fos era mestre, com Piera, i Canet era arquitecte tècnic. També desmunta la separació de Fabregat entre escriptors de poble que viuen al poble (Ia part) i a la ciutat (IIa part) (Calafat, 2015: X).

En general, la Universitat de València –com la resta d'universitats dels Països Catalans– no era ben vista pels protopoetes. Per il·lustrar-ho triem alguns autors d'ací i d'allí; per exemple, el jo líric i *alter ego* de Desclot escriu: "Allí vaig fer-hi dos o tres amics / (ja són ben pocs!) / Amb ells hi vam aprendre / aquelles quatre cosotes de llengua / que vaig arrossegar fins a les aules / merdoses de la nostra Facultat." (Desclot, 1974: 78). Santi Pau declara: "La universitat com a centre decadent que no respon a les més mínimes necessitats i formes actuals de l'ensenyament" (Pau, 1975). A València les coses no són diferents i Jàfer se'n plany: "Després vingueren llargues hores d'astorament en una catedral assedegada de monstres, i a poc a poc una caserna de deixadesa, com un oblit panteixant (Filosofia i Lletres)." (Jàfer, 1974: 9). Ja a *Gorg*, signant encara com a Chàfer, protestava contra la castellanització universitària. Tampoc estava molt content Jaén amb la universitat: "Els nostre anys més joves vam passar a les aules / d'aquella grisa escola d'arquitectura

⁵⁹ Estellés ho conta a Montserrat Roig i ella ho inclou dins *Retrats paral·lels/3*, PAM, Barcelona, 1978; consulteu-ho dins Andrés Estellés (2003: 31-32).

que / no ens agradava gens, però que va ser l'única / que vam tenir i férem nostra.” (Jaén, 1998: 18). I, per acabar, Granell a *L'espai del vers jove* destaca el paper no de les aules de la Universitat sinó del bar (Granell, 1985: 53).

Malgrat açò, el pas per les aules, sovintejat o no, sempre és important, perquè, a banda d'aprendre, forja fílies i fòbies i solidaritza projectes. A *Les darreres tendències de la poesia catalana*, Alaió i Sala-Valldaura (1979: 35-36). agrupen els joves poetes principatins per universitats. A la Universitat Central estudien Pinyol, Bru de Sala, DescLOT, Marçal, Medina, Palol, Munné...; aquests creen l'editorial Llibres del Mall.⁶⁰ A la Universitat Autònoma pertany el grup Tarotdequinze (Alaió, Creus, Josep Maria Figueres, Urpinell i, posteriorment, Fulquet), que crea la revista homònima entre el 1972 i el 1975, i el Gespa-Price.⁶¹ A Barcelona donen classe Molas, Comas, els germans Gabriel i Joan Ferraté. A més, recordem als lectors/es més joves que els illencs no tenien universitat pròpia i solien anar a Barcelona. Fabregat estudia a Lleida, i a Barcelona estudien Salvador, Palomero i Bueso. Ací, per la Universitat de València, passaren la majoria dels nostres estudiants. No hi hagué, però, projectes editorials comuns des de la Universitat de València fins la fi dels 70, època en què es trauren la bilingüe *Antologia*, el poemari *La pietat sota el mont* de Guerola i, sobretot, l'antologia exclusivament catalana *Brossa nova*. Manuel Sanchis Guarner fou l'element clau en la dinamització d'aquesta Universitat de València, com veureu tot seguit, i també fou important el seu deixeble Pérez Montaner, que serà professor dels més joves dels 70, dels 80, 90, etc. Posteriorment, Salvador ha estat professor en la Universitat de València, i també Jàfer durant una temporada. Granell ens conta que tornà a la Facultat a estudiar perquè el convencé Pérez Montaner, però que es dedicà no a estudiar sinó a animar el jovent en nous projectes poètics (Císcar, 2009c).

2. 3. 4. A. 2. Manuel Sanchis Guarner

Manuel Sanchis Guarner destaca, pel que fa a la poesia dels 70, en dos aspectes: com a docent i lingüista i com a impulsor de *Carn fresca*, com ens ha contat Ventura Melià (Císcar, 2009e) i hem llegit més amunt. Aquest darrer autor també ens diu: “hi ha algunes paraules amb una gràcia

⁶⁰ “Llibres del Mall els uní primerament per tal de publicar-se i reivindicar alguns poetes com Brossa. Ben aviat, però, decidiren dedicar-la a noms joves, la qual cosa a fer que DescLOT i Medina s'en separassin.” (Alaió/Sala-Valldaura, 1979: 35).

⁶¹ Xavier Garcia creu que el Gespa Price “fou un intent de revifar l'única revista de poesia catalana' però que no triomfà, i no passà dels cinc números ja editats. Garcia ens conta que Espunyes es nega a anar per antiproletaris (dia de feina...). Bru de Sala, que feia el servei militar, diu a Xavier Garcia: “no em va desplaure del tot: va ser un Circ de varietats on hi hagué poesia, dansa, cançó, desorganització, lliure albir, que tot plegat ja s'adiu amb l'estètica de la follia i de la lleterada primaveral que proposen els organitzadors del festival, membres de la revista *Tarotdequinze*.” (Garcia: 56). Alaió explica ell mateix la fi de Tarotdequinze: després d'un 'llarg silenci' el 3 de novembre de 1978 en una lectura amb Palau i Fabre a 'Els Quatre Gats' (Barcelona)”. (Alaió, 1980a: 59).

especial: per exemple, ‘*archeopterix*’, amb la qual vaig somniar i acompanyada de música de Menujin vaig fer el poema que apareix a *Carn Fresca* i que va corregir Manel Sanchis Guarner.” (Císcar, 2009e). Aquest apunt de Ventura Melià ens permet suposar que és molt probable que el lingüista supervisara l’antologia; no debades el llibre és d’una gran correcció ortogràfica si el comparem amb, per exemple, l’antologia *Els darrers. Generació dels 70* d’Huguet. No volem amb açò, és clar, llevar-li mèrit a Fabregat. Abans de *Carn fresca* Sanchis Guarner ja havia impulsat la poesia en el seu exili mallorquí i també, ja de retorn a casa, l’obra de Maria Beneyto,⁶² entre d’altres. Com a lingüista, no és aquest l’espai per a estudiar l’enorme petjada de Sanchis Guarner, juntament amb la d’Enric Valor o Ferrer Pastor i amb l’estil de Fuster. L’opció lingüística que defenia Sanchis Guarner al País Valencià, segons ha estudiat Simbor, és a dir, l’estàndard valencià, no fou seguida en els primers debuts poètics.⁶³

Guarner ha passat a la història perquè fou el professor de molts futurs poetes valencians i l’impulsor del català/valencià a la Universitat de València. En paraules d’Isabel Vázquez:

[Sanchis Guarner] el 1975 va ser creador i director del Departament de Lingüística valenciana (actual Departament de Filologia Catalana), l’any 1978 va fundar i dirigir l’Institut de Filologia Valenciana (actual Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana), i entre 1980 i 1981 fou degà de la Facultat de Filologia (Actual Facultat de Filologia, Traducció i comunicació), el primer degà elegit democràticament després de la creació de la facultat com a divisió de l’antiga Facultat de Filosofia i Lletres. (DDAA, 2013: 20).

Alhora, els atacs contra Sanchis Guarner seran una constant durant la Batalla de València, com ens conta Santi Cortés a la seua biografia del professor (2002) i ens resumeix Ferran Carbó:

per la seua obra i la seua tasca fou vetat el 1971 com a possible cronista de la ciutat de València; el 1977 fou expulsat de Lo Rat Penat; al desembre de 1978 va rebre com a regal un paquet bomba; durant la Comissió Mixta del Decret de bilingüisme fou boicotejat ell i les seues propostes constantment per la Unió de Centro Democrático, o fou qüestionat i insultat repetidament pel conegut diari de la premsa valenciana *Las Provincias*. Aviat farà trenta anys de la seua mort, un 16 de desembre, i convé no oblidar aquella pintada ignominiosa que va aparèixer al cementeri en el seu soterrament: ‘Sanchis Guarner, per fi has caigut.’ (DDAA, 2013).

Després d’aquests fets dolosos se li dedicarien molts homenatges. En un, arran de la seua jubilació, a la Universitat, parlarà Beltran en nom de l’alumnat. Ja pòstum, la Generalitat, Diputacions i l’AJELC trauran un *Homenatge dels escriptors al professor Manuel Sanchis Guarner*.⁶⁴ Destaquem d’aquest llibre uns versos de Jàfer que ens parlen de les seues classes: “Don

⁶² Beneyto li ho conta a Alpera (2001: 140-142).

⁶³ Vegeu Primera Part 2. 4. 1.

⁶⁴ Allí escriuen molts autors: per exemple, Jesús Huguet i Domènec Canet i, entre els nostres estudiats: Granell (“Oda a València”); Jàfer (“El temps, mestre, ens empeny” i “Els poetes”); Pérez Montaner (el futur “a antoni miró”,

Manuel / passava llista de bon matí (*la palatal, xiquets, / la palatal*). Jo era tímid i plorava. / (*El teu cognom és àrab. L'hauries d'escriure amb jota.*)” (Jàfer, 1988: 209).

De la seua tasca com a historiador només direm que també ha estat enorme; per exemple, Palomero al seu sirventés “Cançoner apòcrif d’Upsala”, de *Crònica carnal*, ens descriu hiperbòlicament els defectes de la “reina Germana” (de Foix) sota el mestratge de Sanchis Guarner; el poema comença així: “Occitana delicada, / sensual afeccionada, / parladora malparlada, / gata disbauxada, / reina Germana.” (Palomero, 1981: 27). El passatge de Sanchis Guarner diu: “La reina Germana, una occitana delicada i sensual, afeccionada al luxe, la bona taula, les festes i la conversa enginyosa, a instància del Duc de Calàbria, mestre en goig de viure i promotor de la nova concepció de la cortesia” (Sanchis Guarner, 2007: 251). Ara, ens insisteix Palomero, caldria matisar la seua pròpia opinió sobre aquesta virreina a la llum d’estudis més recents (Císcar, 2009h).

2. 3. 4. A. 3. Joan Fuster

Fabregat a la primera pàgina del seu pròleg a *Carn fresca* ja escrivia “Fins i tot, nosaltres, els valencians” (1974: 9). Fuster, que acabava de traure la seua fonamental *Literatura catalana contemporània* (1972),⁶⁵ públicament no va parlar molt sobre la poesia ací estudiada, és a dir, la dels joves que debuten entre el 1974 i 1980. En plena Transició espanyola els seus interessos eren, lògicament, més polítics i/o sociolingüístics:⁶⁶ se centrà sobretot en donar suport públic als cantants, més que no als poetes. I tanmateix, els poetes cercaven el mestre Fuster, que només exerciria en la Universitat anys més tard. Com Iborra conta: “De tots és ben coneguda la frase anònima, però repetida, que casa Fuster era el pub més barat de Sueca. [. . .] Aquesta dimensió pedagògica, tant en un sentit polític com cultural, és una de les coordenades de la història d’aquesta casa.” (Iborra, 2014: 62). Com a exemple transcrivim dues anècdotes, una de Navarro i una altra de Palomero. Navarro contà en la presentació a la reedició de *3i4 de grills esmolens ganivets a trenc de por*, al Centre de Cultura Contemporània –citem de memòria– que el poema “a Neus” de *grills*. . . era dedicat a la seua professora Neus Campillo. Quan Navarro li va preguntar com podia conèixer Fuster, ella li va dir: “agafa el tren i vés a Sueca”; Navarro no li féu cas i amb Bonet i Jáfer arribaren per separat en autoestop; en contar-li com havien arribat Fuster els batejà “els tres o el trio de la benzina”.⁶⁷

text 14 de “L’heura del desig” del llibre homònim), i Salvador (el futur poema inicial de “Terra amarga” de *Calabruix*).

⁶⁵ Podeu consultar Vicent Simbor (2012a).

⁶⁶ Just en el canvi de dècada, el 1981, torna a prologar un llibre de poesia; en concret parla de poesia recent en el “Pròleg” als primers premis “25 d’abril” de Benissa; Fuster deia: “Ara abunden els ‘certàmens literaris’ al País Valencià, i això és d’agrair, en la mesura que suposen un estímul a la creació i a l’estudi. Molt sovint, però, els originals premiats queden inèdits entre la pols de qualsevol calaix municipal.”; ara bé, sobre el premiat poemari, *Cadells de la desfeta* d’Antoni Prats, només diu que són “uns poemes al·lucinats” (Fuster, 1981).

⁶⁷ El tercet final del “Sonet d’amic” que Jáfer dedica a Josep Bonet fou escrit l’abril del 2014, i acaba així: “Malgrat el fosc esguard que el nostre clos domina / ens alçarem lluents, vistents bramant / “Visquen per sempre els Tres de la

Per la seua banda, Palomero en una entrevista inèdita, ens conta açò que, pel seu interès, transcrivim llargament:

Així com en castellà em sentia ben segur del que feia, aquell meu discurs poètic primerenc en valencià era vacil·lant i ple de faltes. No obstant això, em vaig atrevir a enviar el meu *Una untada de mostaza* (publicat a Barcelona el 1972) i aquells primers versos en valencià a Joan Fuster, el qual em va contestar amb una gran amabilitat. Conserve la carta, datada a Sueca el dia del Corpus del 1973, en què em deia que així com el llibre en castellà li havia agradat, en els poemes en valencià havia de superar el dialecte. Vaig publicar aquesta reflexió seua amb ocasió del 60é aniversari de les Normes de Castelló:⁶⁸ “He llegit els teus versos castellans i els teus versos catalans. De moment, ai!, m’agraden més els castellans. Quant a la llengua, és clar. Però no oblides que la poesia —diga el que diga la crítica de moda— sempre és una operació sobre l’idioma: extremar, degradar o magnificar els ‘mots de la tribu’, que deia el Mallarmé de la merda. A tu, com a mi, com a tots els valencians frustrats per la putada social de la llengua, el ‘vernacle’ t’ha de resultar difícil. Contràriament a la teoria romàntica de la ‘llengua instintiva, mamada i espontània’, per a nosaltres l’idioma ‘per a escriure’ no és res d’això. Per a exclamar-nos amb la màxima sinceritat explosiva, sí. Però l’‘escriptura’ és un altre nivell. Un nivell que R. Barthes no entendrà mai, en la nostra situació d’idioma desfet. Dominem el castellà de l’escola (¿tu, què has parlat a casa? ¿castellà o valencià?). Davant el català literari, i posats a fabricar poesia, la situació ens obliga a ser molt suspicços amb les paraules. . . Potser en els teus versos catalans hi ha una mica d’‘excés’ en els girs i els aires localistes. És una preocupació que no tenies quan escrivies en castellà. La *Untada de mostaza* és un llibre prou satisfactori. Si la teua vanitat demana més elogis et diré que ‘molt satisfactori’. En el dramàtic cas valencià d’haver de ‘canviar d’idioma’, crec que el canvi s’ha de fer a “nivell normal”: el del català que s’escriu, el context cultura-llengua habitual (com el castellà que escrivies a la *Untada*, sense condescendències dialectals ni pintoresques...) (Císcar, 2009h).

Creiem que és un exemple magnífic de com ser un “mestre”. A Fuster el que li preocupava era la societat, el País, no la Poesia en majúscula. Per exemple, es publiquen a 3i4 dos poemaris que, de fet, no són poesia, amb pròleg de Fuster: *Falç sense mà (poemes de presó)* de Josep Garés i *Poemes i cançons* de Lluís Llach. En aquest darrer llibre escriu: “La poesia catalana actual, és d’un ‘formalisme’ deliquescents, de vegades deliciosa, divertida en flatulències eròtiques o metafísiques. Com en la meua època de jove, aproximadament.” (Fuster, 1979: 14-15). A Fuster li interessa el País; en el pròleg de l’*Homenatge a Picasso* que hem reproduït a l’inici d’aquest apartat 2. 3. 4. A, just després d’eixos mots, comencen les seues reflexions sociolingüístiques.

Sobre el llibre de Garés, Fuster escriu: “I, en la tètrica durada del seu captiveri, va escriure uns versos. Aquests. Que siguen bons o dolents no és el problema. Són, repetesc, un testimoniatge.”;⁶⁹ efectivament, des del punt de vista retòric són poc interessants, i es diferencia,

Benzina!” (Jàfer, 2014: 75).

⁶⁸ Joan Andreu i Bellés i Francesc Pérez i Moragon (editors) inclouen el text de Fuster a *Les Normes de Castelló: una reflexió col·lectiva seixanta anys després*, llibre editat per Publicacions de la Universitat Jaume I, a Castelló de la Plana, el 1993. La citació ens l’ha cedida, amablement, el mateix Palomero.

⁶⁹ Més amunt escrivia Fuster: “Poemes?” (pàg. 9); el mateix Garés a “Unes paraules” que encapçalen el llibre no es

Fuster *dixit*, “de la “literatura de ‘literats’, en la qual l’anècdota de la presó només significa una experiència supernumerària.” (Fuster, 1977: 9). Creiem que Fuster en fa un gra massa; l’experiència de la presó treballada retòricament adquireix un valor extra que no té el llibre de Garcés; a Catalunya, per exemple, hi ha una gran diferència entre els altres dos poemaris de presó coetanis que hem trobat: l’interessant *Les revoltes lògiques* (1977) de Ferran Fullà i el purament testimonial *Crit d’Àvar Valls* (n’hem consultat la segona edició, del 1980). A València, l’experiència personal de la presó serà treballada per Pérez Montaner a *Adveniment de l’odi* (creiem que al poema “Blanques benes als ulls”) i per Escudero a *Paraules de Miquel*. Sobre Pérez Montaner, V. Escrivà escriu que patí presó política a “Carabanchel d’Espanya” per sindicalista (Escrivà, 1981: 10). Escudero ens conta en una entrevista inèdita: “En el meu cas, d’estudiant a Madrid, els grisos em van empresonar dues vegades, però gràcies a mon pare en vaig eixir ràpid.” (Císcar, 2009i).

Si tornem a Fuster, ⁷⁰ cal dir que les seues opinions sobre poesia són de vegades desencertades, malgrat el seu valor polèmic; en trobem un exemple al pròleg del llibre de Llach: “Dit sigui de passada, sóc dels qui opinen que, després de Paul Valéry, els dos grans poetes de la llengua francesa han estat Paul Éluard i Georges Brassens.” (Fuster, 1979: 13-14). Altaió i Sala-Valldarura citen la dura opinió de Fuster sobre la nova poesia:

‘nadie sobresale (. .) Se dedican a confeccionar encajes de bolillos, y, en general, les salen mal. [. . .] La vulgaridad del bla-bla-bla lírico, más o menos ornamental, es lo que se nos viene encima. [. . .] Eso es el equivalente de los eternos Juegos Florales, pero rizando el rizo de la retórica esnob. [. . .] la merda analfabeta dels poetes de les darreres promocions i no dic ja dels prosistes’; Fuster es declarava partidari dels ‘versos [. . .] contenutistas’: ‘discursivos’. (Altaió/Sala-Valldaura, 1979: 203-204).

Piera rebatrà Fuster en el text fonamental “Poesia, i d’ara”, recollit a *Cairell*, 4. Piera s’avança a les teories postmodernes quan rebutja la necessitat de trobar el “gran poeta” que reclama Fuster; o quan afegeix:

Això de ‘contenutista’, quin trellat té?, l’altra vessant del rotllo ‘formalista’!? A ningú no li interessien, ja, uns deficients tan ingenus i amb paraulotes tan horribles. Cada poeta escriu des d’un projecte subjectiu i estètic, fora de capelletes i escoles. Hi cap tot, per tant. (Piera, 1980: 32-34).

Verger ens ha contat que Fuster en *Notes d’un deficiós* (1980) es queixarà del rebot de Piera:

¿Piera? ¿Granell? ¿Verger? ¿I tos els altres? Són una poesia ‘distinta’ de la de l’Estellés, de la de l’Alpera,

defén massa tampoc: “Poemes o prosa a renglonets, tant se val.” (Garés, 1977: 11).

⁷⁰ La seua opinió recollida a *Sagitari* contra la poesia “inspirada” o “misteriosa” (Fuster, 1985) tampoc casava bé amb la pràctica dels joves setantins.

de la de ¿qui? Esperem que hi haja una ‘nova poesia valenciana’ que siga una ‘altra cosa!’ [. . .] ¿Per què s’han enfadat amb mi, quan en un instant d’escepticisme no em referia a ells, als valencians, sinó a l’avorrimet líric barceloní? [. . .] *Cairell* és una ‘generació’ que s’aferma amb una natural desconfiança estètica –i política– respecte als de la ‘generació’ anterior. En la precària continuïtat del ‘vernacle’, ara convindrien dues o tres revistes discrepans del *Cairell*. [. . .] Però *Cairell* és un pas important. El més important fins ara, entre els poetes.” (Fuster, 2012).

Fuster serà un mestre en l’assaig i en la ideologia –perdoneu la tautologia–, i lingüísticament, però no podia ni volia ser-ho poèticament, almenys com a teòric. Pérez Montaner, per exemple, inclou aquest pensament fusterià a *Adveniment de l’odi*: “Si l’home adult enyora la seva infància, és perquè no se’n recorda, o perquè se’n recorda malament.” (Pérez Montaner, 1976: 31). Salvador inclou uns versos de Fuster al primer poema de *Calabruix*: “Amb l’ala en les parets, la ciutat és un càstig.”; el text de Salvador, però, no és gens contenutista: “Piquen ocells el cànter mil·lenari / de les darreres noces d’abril. / Sota el lilit –tot escumes– de la núvia / hi ha un paisatge de cucs a l’albaneix. / Bruixots de la desfeta”. (Salvador, 1981: 14).

Els poetes dels 70 sobrevisqueren bé a la crítica fusteriana. L’obra poètica de Fuster ha estat valorada i estudiada amb els anys per Pérez Montaner, Salvador i sobretot Josep Ballester. No està a l’altura, però, ni d’Estellés ni dels millors autors dels 70, tots deixebles seus. Navarro, per exemple, li dedicà el seu *grills*. . . (1974: 61) i Jaén el poema “Andrea Palladio, ciutadà de Vicenza” de *Cambra de mapes*; no debades Fuster ha estat el més important arquitecte –com Palladio–, l’ideòleg del País Valencià i dels Països Catalans, dels *Territoris* (Jaén, 2003) o de la *Terra* (Joan i Arinyó (1982), per esmentar poemaris semblants temàticament. Per acabar aquesta secció, entre els “papers”, com diria Fuster, que li dediquen els seus deixebles, triem aquests d’Iborra :

Nosaltres, els valencians, és el nostre *Discurs del mètode* [. . .] Llavors hi manava Amadeu Fabregat, que havia escrit una novel·la molt elogiada per Fuster. Però Fabregat va canviar de vorera. I el que vingueren després ho acabaren d’arrodonir. [. . .] [de Fuster] ens resta una gran obra i una mala consciència. (Iborra, 2014: 43 i 99-101).

2. 3. 4. A. 4. Vicent Andrés Estellés

El 1972, al seu pròleg al primer volum de l’*Obra completa*, Fuster el situa com el millor poeta valencià des del s. XV, i, poc després, Fabregat a *Carn fresca* ho corrobora: “és –no cal filar massa prim per adonar-se’n– la més alta consecució de la lírica valenciana des dels nostres clàssics ençà.” Però matisa: “Ho és, però, des de la perspectiva actual.” A continuació explica per què no

influeix en els poetes de l'antologia del 1962; no hi estem d'acord amb ell quan alega –"a banda de les particularitats esmentades"– que no reberen la influència d'Estellés atenent a un criteri numèric: "tan sols duia publicat, en el 1962, dos llibres, *Ciutat a cau d'orella* (1953) i *La Nit* (1956)" (Fabregat, 1974: 21). A banda que es deixe *Donzell amarg* (1958), creiem que dos o tres poemaris –o un si ens apureu– són bastants per a influir en els coetanis o posteriors.

Durant la gestació de *Carn fresca* Estellés està en plena eclosió:

Al capdavant, el *boom* Estellés comença, a nivell editorial, el 1971, amb la publicació de quatre llibres i respecte al públic lector, és cosa de fa dos dies. Potser amb ell –el temps ho dirà–, s'hi trencarà el malefici, i la poesia valenciana rebrà alguna altra dosi de normalització. Vull dir, quelcom de continuïtat i consolidació de la llengua literària dels poetes. Sense traumes ni interrupcions (Fabregat, 1974a: 21-22)

El mateix Fabregat es disculpa de la poca atenció dedicada Estellés a *Gorg*⁷¹ i dedica *Carn fresca* "a Vicent Andrés Estellés, per vint-i-tantes tardes de diumenge." (Fabregat, 1974: 7). El vaticini de Fabregat s'ha acomplit de sobra, gràcies a Estellés, però també als premis Vicent Andrés Estellés i als poetes que el mateix Fabregat antologà.

Estellés publica, entre 1970 i 1980, 20 llibres i 5 volums de les seues *Obres completes*. En aquestes, recentment en procés de reedició, podeu trobar set o huit obres mestres escrites sobretot als anys 50. Amb el pas dels anys, però, el de Burjassot no va saber o no va voler seguir el consell de Foix: "No comprenc per què fan antologies de la meua obra. La meua obra ja és una antologia." (Desclot, 1978: 173). I és repetí moltíssim, amb molts llibres mediocres, alguns del quals els podeu trobar al *Mural del País Valencià*. Crítics com Ferraté,⁷² el qualifiquen d'"irregular" (Montanyà/Pàmies, 1985: 40).

Antònia Cabanilles a *La vella pell de l'alba* tractava la petja d'Estellés i matisava amb un "relatiu" la desconeixença de la seua obra per part dels autors dels 70 (Fabregat, Piera):

Tanmateix, el seu relatiu silenci abans del setanta i el gran nombre de llibres publicats a partir d'aquella data han dificultat l'assimilació de la seua obra poètica i el natural magisteri sobre els poetes més joves. Podem veure com la seua influència és pràcticament nul·la entre els primers llibres de la nova generació, però és palesa en una segona etapa d'alguns d'ells o en els autors que comencen a publicar cap a finals dels setanta (*Crònica carnal*, de Josep M. Palomero; *Argiles*, de Vicent Salvador; *La Festa*, de Gaspar Jaén i Urban o *Exercicis per a una veu*,

⁷¹ Com hem comentat a la pàg. 37 d'aquesta tesi, Fabregat escriu: "La revista funcionava a un nivell tan desballestat –diguem-ne *undeground*– que mentre que *Poemes Home-Terra* rebia l'atenció de tres extensos articles, Vicent Andrés Estellés sols es va merèixer una columneta –i cal dir que no gaire encomiàstica– sobre *Llibre de meravelles*." (Fabregat, 1974: 31-32).

⁷² Xavier Montanyà i Sergi Pàmies entrevisten Ferraté: "–¿Què penses de Vicent Andrés Estellés? –Sí, aquest és decididament bo. Molt irregular també. Sembla que vulgui publicar tot el que escriu, i això no pot ser. Jo el vaig llegir quan va començar a publicar, cap als anys 50, i el seu *Donzell amarg* em va agradar moltíssim. Ja aleshores el vaig considerar com un poeta important, i perdoneu que em faci l'article, però que consti que l'Estellés va ser considerat als anys 70 perquè necessitaven algú i van trobar-lo, però ja existia als anys 50." (Montanyà/Pàmies, 1985: 40).

de Marc Granell). (Cabanilles, 1985: 17).

Estellés serà generós amb alguns autors debutants;⁷³ escriurà els pròlegs a *Plouen pigues* (1978) de Fina Cardona, autora que dedicarà el llibre, entre molts altres (inclòs Fuster), “a Vicent Andrés Estellés i a Isabel” (Cardona, 1978: 11). Estellés prologarà també *Corrents de fons* de Ventura Melià (1977) i *Fletxes de vent* de Mestre (1981); entre els dos primers títols i el tercer, s’ha recrudid la Batalla de València i Estellés esdevindrà l’autor més citat entre els poetes militants d’inicis dels 80.⁷⁴ Estellés inaugurarà amb poesies les revistes *L’Espill* i *Lletres de canvi*; aquesta darrera la dirigia, entre d’altres, Rodríguez-Castelló, i després s’incorporarien Pérez Montaner i Salvador, dos autors que li dedicaran el primer estudi llarg a Estellés. Ens ho conta Rodríguez-Castelló:

La nostra revista no renegava del poeta de Burjassot com feia Piera; li dedicàrem un dossier i el temps ens ha donat la raó, encara que estilísticament fórem diferents. A Estellés ja el cite a *Migjorn*, i és que el vaig conèixer molt prompte, quan mon pare el va dur a Alcoi amb Ovidi Montllor. Crec que Estellés fou la meua primera lectura en català.” (Císcar, 2009j).

Palomero ens contava (2009):

Recorde que quan va eixir *Les pedres de l’àmfora*, el 1975, el vaig veure recitar a Vila-real, a l’antic Jardín Alaska. La primera part la feia l’Ovidi —l’Yves Montand valencià, tot de negre—. En la segona part apareixia un homenet amb jaqueta, corbata i pinta d’oficinista que recitava unes coses increïbles i admirables que no responien a la seua fesomia: era l’Estellés, a qui recorde amb molt d’afecte. Ens vam relacionar de tant en tant, i alguns anys després el vaig visitar al Termalisme de Benicàssim, on es restablia de l’hemiplegia, en un moment en què es trobava vell i fotut. Era molt afectuós i sensible, plorant també, amb unes emocions a flor de pell. Al meu *Crònica carnal* li dedique una ‘Horaciana’. (Císcar, 2009h).

Si haguérem de triar un hereu dels 70 d’Estellés, seria Jaén, que va gaudir també de la seua amistat i anys després li dedicà dos llibres: *Cants a la memòria de Vicent Andrés Estellés* (2000) i *Estellesiana* (2007). La petja del de Burjassot en l’il·licità ha estat estudiada per Lliris Picó (2005) i Aleixandre Bataller (2009). Bessó, amb altres, des de *La Forest d’Arana* li dedicarà el llibre *Vida contemplativa. Homenatge a Vicent Andrés Estellés* (1992); hi participaren Bessó, Jaén, López i Barrio, Navarro, Pérez Montaner i Rodríguez-Castelló.

⁷³ Entre els no estudiats ací Estellés prologa, per exemple, *Xiprers al ponent* de Tomàs Garcia Torres (1981) o *Manual d’antic refugi* d’Antoni Martínez (1984).

⁷⁴ Inclouen citacions combatives estellesianes, entre molts d’altres: el 1981 Tomàs Garcia Torres dins *Xiprers al ponent*; el 1982 Josep Martí i Bodí a *Escrit sobre la terra* i Rafa Arnal a *Quaderns del retruny*; el 1984 Carles Mira a *Quadern de combat* i Rafa Gomar a ... *I nosaltres, com la pols, dormíem dins d’un calaix, i tres contes*.

Estellés va rebre en vida els honors que es mereixia. En aquest sentit fou un profeta en la terra que tan estimava i tant va cantar. El 1975 li concedeixen la Lletra d'Or i el Crítica Serra d'Or per *Les pedres de l'àmfora* (OOCC, 2). El Serra d'Or per *Balanç de mar* (OOCC, 4) i el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes el 1978. I l'any següent, el 1979, com a premi per més de 20 anys de redactor en cap, el *finiquito y adiós muy buenas* de *Las Provincias*; s'acabava així el que Mansanet ha denominat la "primavera valenciana" del periòdic degà de València (Andrés Estellés, 2003: 29-31);⁷⁵ ja havien deixat d'escriure-hi, entre d'altres, Fabregat i Ventura Melià.

A *Carn fresca*, Fabregat defenia Estellés, sobretot, en contra d'Alpera i suggeria la figura d'Estellés com a "padrí" (Fabregat, 1974: 32). Ara bé, els primers contactes públics poètics entre Estellés i els joves foren poc amicals: em referesc al desencontre Estellés-Piera i també a l'"AVANTPROPOS" de *grills*. . . En aquest darrer text Navarro escriu: "escatem els caps dels més grans poetes [. . .] un foc fet estelles". (Navarro, 1974a: 9). Bonet confessava anys després que no van saber llegir Estellés (Bonet, 2013). Ja a l'entrevista amb motiu de la publicació de *grills*. . . , Navarro afirma que Estellés és només el punt de partida d'una renovació que ha d'anar més enllà (De Sirval, 1974). Jàfer no participa en cap homenatge publicat a Estellés, i, tanmateix, al seu primer llibre *L'esmoreïda estela de la platja* el cita: "secretament enyore grècia".⁷⁶ En una entrevista ens contava:

No recorde molt bé per què vaig llevar la citació d'Estellés a *L'esmoreïda estela de la platja* després a *Produccions Ansietat*. La vaig incloure quan el llibre estava ja acabat o a punt de dur a impremta perquè em remetia a aquell mític món grec clàssic. Amb el temps crec que vaig pensar que havia forçat la cita, o que sobrava. No sé. Pel que fa a Estellés, l'he llegit i el respecte però no ha estat una lectura sovintejada per mi. (Císcar, 2009l).

Però tornem a Estellés. El 1979 (publicat el 1983) el Departament de Filologia Catalana de la Facultat de Lletres de Tarragona concep un *Homenatge a Vicent Andrés Estellés*. Entre els

⁷⁵ Parla Mansanet de la "denominada primavera de *Las Provincias*", època que abraça de l'any 1968 al 1978". Entre la llista de col·laboradors són Bruguera, Fabregat, Ventura Melià, Montllor, Mira, Marqués. . . "Estellés estava sensibilitzat amb el moviment obrer, la qual cosa demostrà amb la seua assistència a l'acte fundacional de Comissions Obreres en la seu de *Lo Rat Penat* i l'ulterior afiliació a aquesta central. Altrament, el poeta burjassoter va estar lligat uns anys al Partit Comunista del País Valencià (PCPV), en l'òrgan d'expressió del qual –la revista *Cal dir*– va col·laborar." Mansanet parla de la tensa relació amb Ombuena (origen de les *Horacianes* segons Salvador/Montaner) des de l'afer *País Valencià* de Fuster; també repassa la tensió d'Estellés amb l'anti-fusteria Almela i Vives. Afegeix Mansanet: "El 1979, aprofitant que VAE és a casa convalescent d'una malaltia, la direcció del diari, de forma arbitrària i sense la menor delicadesa, el substitueix del càrrec i poc després l'obliga a acceptar la jubilació anticipada. Tot i que no havia trencat del tot la relació amb Ombuena, Estellés es va guanyar l'animadversió dels propietaris del rotatiu, sobretot de la sotsdirectora, Maria Consuelo Reyna, qui no li perdonava la seua amistat amb Fuster ni la filiació comunista i nacionalista." (Andrés Estellés, 2003: 29-31).

⁷⁶ Pertany a *Horacianes*, XLIV; dins *Les pedres de l'àmfora* (Estellés, 1974: 263). Hi ha un vers de *L'esmoreïda estela de la platja* que sona a Estellés: "Tinc una mala ràbia per a tota la vida" (Jàfer, 1974: 25); però és que des del 1972 tot el llenguatge col·loquial sembla –erròniament– que calga relacionar-lo amb Estellés. En la reedició de *L'esmoreïda estela de la platja* (3i4, 2014), Jáfer torna a incloure la citació: "secretament enyore grècia, / pecaminosament enyore grècia." Potser és una citació homoeròtica.

valencians participen Alpera, Rodríguez-Bernabeu, Escrivà i Monjo, i alguns dels estudiats ací. Granell inclou, sense títol, el futur “Blai potser” de *Materials per a una mort meditada*. Jaén, el “Model per a l’estàtua d’un jove profeta” de *Cambra de mapes*. Seguí, el magnífic “Poema d’arena”⁷⁷ (primer de *Teoria de l’immor(t)al*). Entre els que inclouen dins l’*Homenatge...* una citació d’Estellés trobem Pérez Montaner: sota el nom d’“Estança del somnàmbul” inclou els dos primers poemes de la secció homònima de *Museu de cendres*;⁷⁸ inclou una citació: “una vaga memòria lentament indecisa”. També Salvador al poema “Sonets, Tambors”,⁷⁹ al segon quartet diu: “Encabir la desfeta de la vida / en caixes de sonets ben embalades / –com ha escrit l’Estellés, de qui ho he après– / i posar-hi un gran llaç al bell damunt.”

En l’*Homenatge. . .*, Navarro participa amb el poema I de “Lluna de terra”, de *Bardissa de foc*. El text no té paràgrafs i a la fi del poema escriu: “saps, vicent, quan antibes i jo ploràvem d’alegria / per les cantonades que cuitaven cap al port?”. De tots els Estellés, Navarro tria el més concís, precís, menys “realista”. No inclosos en cap llibre posterior trobem “Un tir travessa el somni” de Ventura Melià i “Anònim, sense data” de Verger.

L’inici de la relació entre Estellés i Piera, la conta el mateix Piera a *Arran de precipici*; som a l’any 1972 a la llibreria “Ausiàs March” de València que duien l’ací estudiat Toni Mestre i Frederic Martí. Escriu Piera:

Estellés era, aleshores, un poeta gairebé clandestí a la ciutat, tot i haver publicat uns quants llibres en selectes edicions barcelonines i haver guanyat algun premi important. Fora dels ambients valencianistes, però, era tingut com un periodista que feia uns versets sainetescos a *Las Provincias*. Alguns, com ara Toni Mestre, destacaven l’alta qualitat d’Estellés com a poeta; d’altres, com Amadeu Fabregat, se sentien més atrets, seguint corrents ‘novíssims’ que arribaven de Barcelona, per la recerca de veus renovadores. Casualment, jo havia llegit un llibre d’Estellés, *L’inventari clement*, publicat a Gandia, i en vaig fer un comentari més indolent que insolent. Fabregat se’n va sorprendre, no sols del comentari irreverent, sinó del fet que conegués la poesia catalana (Piera, 2003: 63).

Convidat per Fabregat a *Gorg*, Piera, amb el pseudònim de Ferran Ros, fa una crítica negativa de *Llibre de meravelles* basada en criteris sociològics; de fet és el primer text publicat per Piera en català. Calafat a la reedició de *Carn fresca* el resumeix:

⁷⁷ Amb alguns canvis: la coma darrera del vers 4 passa a un punt i el punt darrer del 7 passa a coma; el mar passa a femení a l’inici del vers 6.

⁷⁸ Són els dos primers poemes (pàg. 33 i 34); al llibre descol·loca alguns versos i canvia al primer “arriben” en lloc d’“apleguen” al vers inicial. L’I comença: “i per la nit t’apleguen els fantasmes”; el II comença: “torna a la terra amarga amiga”.

⁷⁹ Serà el futur III de la secció II, “Pètals de l’odi” de *Ritual de cendra*. Hi ha un canvi d’accent a agut en els versos 9 –“après”– i 11 –“aliè”–. El vers 13 canvia de “on en sé fer de sarcòfags confortables” a “no en sé fer, de sarcòfags confortables, ”.

[segons Piera, Estellés escriu] ‘una poesia de vell’, ‘una poesia de la frustració, a causa del fet que aquesta realitat era, i és, castradora i angoixant’. [Piera] No és que deixe d’apreciar la potència expressiva i la maduresa poètica, però està fart de la poesia de la resistència, d’una emoció existencialment depressora’. Tanca el cercle tot dient: ‘És jut trobar-li [l’angoixa] també als poemes?’ (Calafat, 2015: XI).

Continua Piera a *Arran de precipici*:

La crítica no va agradar gens a Estellés. I em digueren que la va intentar vetar. Això va fer que no li’n dedicara mai més cap altra, i que el personatge –que no el poeta– em resultàs poc admirable. Mai no el tindria com un mestre, tot i les excel·lències dels seus llibres posteriors. Ara mateix, però, no vull deixar de reconèixer la grandesa del seu dir. No voldria semblar mesquí. Han passat deu anys d’aquell paper de *Gorg*, i el temps ho cura tot. Trobe, doncs, que Vicent Andrés Estellés és la veu poètica de la València del segle XX. Com a personatge, tanmateix, no m’ha provocat mai gran respecte, ni admiració. (Piera, 2003: 64-65).

El 1975 escrivia Estellés a *Las Provincias* l’article “Dijous, 6 de març de 1975. Viatge a Ganda (3)”: “Pense, ara, en Monjo, una criatura encara. El veig com el vaig veure: enfeinat, immensament tímid, amb uns llibres, amb una vella revista on hi havia uns textos d’arqueologia. Pense també en Piera, que viu a la Drova i de vegades baixa a Gandia.” (Mansanet, 2003: 247-248). El 1979 Piera participarà també a l’*Homenatge*. . . tarragoní abans esmentat amb el “Tríptic amic”,⁸⁰ que no inclourà en cap llibre posterior. El de Beniopa escriu una introducció molt interessant i sincera que no va suposar, però, la solució a l’enemistat:

(Eren, amb totes llurs passions contradictòries, unes gents encabotades en salvar una cultura, la manera de viure d’una comunitat, des de la parcel·la limitada i cordial de la pròpia irrepetible història individual. I salvar una cultura, per a ells, significava crear i oferir un propi espai de vida a partir de la coneixença, l’anàlisi i el viure, d’un lloc: la comarca, el país, ells mateixos.) (DDAA, 1983: 104).

Entre els amics de Piera, Verger també criticarà el de Burjassot; per exemple, dins la polèmica del 1982 amb Jaén. Si Piera criticava el 1972 que era un llibre “de vell”, Verger parlarà de la “senectut”. De fet, Estellés serà el gran absent de la revista *Cairell* de Piera i Verger i d’altres, ja que no li publiquen poemes ni li fan crítiques individuals (una taqueta en aquella revista impecable). Tampoc col·laborà Fuster, encara que –ens conta Verger– el de Sueca aportà 1.000 pessetes per a crear la revista.

Hem dit abans que hi ha molts estellesos, que van per fi estudiant-se: culte/popular, irrevernt/religiós, de realitats/simbolista, cinèfil... En posem dos exemples: a *Las Provincias* trobem els cudols de “Roc” –que, segons Ferran Carbó, hem d’agrair perquè són l’única mostra en

⁸⁰ Consta d’aquests poemes: I: “De vegades –joiosament– ens acabem”; II: “Què voleu d’ell que el maltracteu?”; III: “Cap altra vanitat”.

català durant molts anys ací– i alhora l'enorme i impagable portada de *Las Provincias* amb el “Cant del País Valencià” el 9 d'Octubre del 1977. En un premi bicèfal de la Marina Alta conviuen l'explícitament antibià *A vora mar*⁸¹ de Peiró i l'Estellés més combatiu d'*Espenta*, de Beltran. El surrealisme d'Estellés, com el de Fuster, no fou assimilat pels “retoricistes” dels 70. El que sí que triomfà fou l'Estellés polític; aquest és reivindicat per Toni Mestre a *Fletxes de vent*, on –dins “Amb les armes del sonet” (1980)– la secció II és anomenada “Enaltida condició” i s'encapçala amb aquesta citació: “. . . vida amunt i nacions amunt, / una enaltida condició.” (Mestre, 1981: 121). Està l'Estellés humanista o existencialista, pas previ al polític, com el “d'un entre tants” que Escudero recupera a la fi de l'eròtic “Discurs de la carn”: “d'un home i una dona com tants, perduts en els silencis” (Escudero, 1984: 70). Granell reprén a *Refugi absent* aquesta citació d'Estellés: “Treballem la pena, l'espant, / una innocent vida que avança. / Ella sap que la van matant, / però proclama l'esperança.” (Granell, 1979: 5).

Salvador⁸² encapçala el poema “Bri d'oblit” amb una citació estellesiana existencialista: “Animal de records, lent i trist animal” (Salvador, 1980: 52); citació que és emprada també per Enric Sòria al seu *Varia et memorabilia* (1984).⁸³ Palomero beu de l'Estellés polític i eròtic al seu *Crònica carnal*, que encapçala amb aquests mots estellesians: “Tan íntima i calenta, / tan crescuda i dolguda, i estimada també!” (Palomero, 1981: 7). A més li dedica el poema “Horaciana” que transcrivim a l'apartat 2. 5. 2. A. L'erotisme d'Estellés fou celebrat per Gimferrer, però també per Bessó, l'erotòman per excel·lència dels 70 valencians.

2. 3. 4. A. 5. Els altres poetes valencians

A *Carn Fresca*, els autors ací estudiats⁸⁴ esmenten pocs valencians posteriors al XV en català: Piera parla de Brines i Ventura Melià de Carnero i Fuster (Fabregat, 1974: 119 i 130). En aquest punt estudiem si podria haver-hi altres mestres entre els poetes valencians anteriors als 70, deixant de banda Estellés.

Comencem per Xavier Casp, secessionista lingüístic a mitjans 70 com veurem en l'apartat 2. 4. 1. Fabregat diu a *Carn fresca* que els dels 70 no l'han llegit (1974: 19). Altrament, Ferran Carbó anota que als anys 60 Casp només escrigué el 1969 “Silenci” (Carbó, 2006: 618-623), com una paradoxa. Això mateix opina Enric Ferrer: “Casp a penes publica i, a més, s'ha acostat a la línia

⁸¹ Peiró, dins *A vora mar*, sota la inspiració de les seues Antibes picassianes escriu: “Altres vegades volia ésser paraula / i que Vicent Andrés Estellés em posara en un vers.” I més avall “Sí, mar, sí, el Vicent, / aquell que té l'apartament al Perelló.” El poema és dedicat “A Vicent Andrés Estellés, Premi d'Honor de les Lletres Catalanes 1978.” (Peiró, 1979: 11 i 26).

⁸² Fixem-nos en el vers “arquebisbal silenci de l'horta i l'alqueria” de *Calabruix*, de Salvador (1985: 38).

⁸³ A més, el poema “Telèfon” (del mateix llibre de Sòria) és encapçalat per “No escric èglogues”.

⁸⁴ Franch, que hauria d'estar en la primera part de l'antologia *Carn fresca*, cita Alpera, Huguet, Fuster i Estellés, per quedar-se amb Bonet. (Fabregat, 1974: 147)

ideològica conservadora de Lo Rat-Penat.” (Ferrer, 1982: 10-11). Piera considerava, a *Gorg* (1972), el *Llibre de meravelles* d’“erotisme” de “vell”. En una entrevista, Piera conta que Casp,⁸⁵ persona molt religiosa, li censurà el “falo en la boca” del seu *Natanael* (Sòria, 1988a: 106). També declara Piera: “la poesia de Casp no ha agradat gens ni pruna –més pel seu contingut moralista i estret que pel seu estil– els més recents poetes” (Piera, 1980: 30-31). Més contundent, Bonet executa poèticament Casp en el cacofònic i divertit final d’un poema que prefereix que reste inèdit. De totes maneres, el canvi de jaqueta ideològica de Casp no és excusa perquè no se l’incloga al *Diccionari de la literatura valenciana (1968-2000)*. Al capdavant, Casp havia estat a més d’un bon promotor literari (Editorial Torre), un poeta postsimbolista interessant; ara bé, és el seu paísà Verger qui escriurà al nostre parer la més important –pel que té de novedosa– aportació al postsimbolisme català des de València: l’obra mestra *Com si morís*.

En l’article abans esmentat, Piera diu que els seus mestres són sobretot castellans o estrangers i que els seus coetanis i ell han llegit, malauradament, a “deshora, tard” poetes com Caerles Salvador o Bernat Artola (1980: 29-30). La veritat és que l’avantguardisme de Carles Salvador, deutor dels models forans o de Salvat, poc podia influir en els dels 70. Aquests van directament a les fonts originals catalanes o estrangeres. Pensem que Artola tampoc els influí massa, ni tampoc Joan Valls. Sens dubte, l’estajanovisme triomfal de Valls en premis locals de diversos tipus no podia ser ben vist als ulls dels cosmopolites joves turcs dels 70. Així i tot, la seua obra més seriosa serà estudiada per Alpera, i llegida i citada per Pérez Montaner, el també alcoià Rodríguez-Castelló i citat per Granell. És el vessant humanista i existencial de Valls que l’acosta a Granell. Com a nota curiosa cal dir que Valls està al jurat dels llibres premiats de Granell, fet que potser indica que el respecte i l’atenció era mutu. Sense clavar-nos en la taxonomia anatòmica pseudocientífica del s. XVIII, potser caldria estudiar el vincle que, dins de la poesia, tenen el dolor i la limitació física en Valls, en el madur Martí i Pol, i en Granell.

Ni en els 70, ni els 60, publica res nou el –com diria Gimferrer– *raro* Josep Palàcios. Dels poetes dels 60, entre el 1974 i el 1980 només publiquen tres noms: Boïls, Rodríguez-Bernabeu i Sánchez-Cutillas. El valor de la poesia de Boïls és més biogràfic o confessional que literari, com indica Fuster (1977). Rodríguez-Castelló publica el 1974 *La catacumba* i més tard *Viatge al teu nom* (1982) i *Teoria del somni* (1988). Miquel Dolç recull al pròleg de *La catacumba* de Rodríguez-Bernabeu uns mots del mateix autor:

‘He volgut ésser implacable en la simplificació expressiva; és una fidelitat imprescindible que m’he imposat’. D’on l’escàs nombre d’imatges, reduïdes d’una manera sistemàtica, o la limitació de les metàfores,

⁸⁵ Cal dir també que Casp dinamità el 1977 el Premi Ausiàs March de Gandia per impedir premiar *Corrents de fons* de Ventura Melià; aconseguí desfer el jurat on estaven Estellés i Sanchis Guarner i instaurar un jurat secessionista durant uns anys. Fou un dels primers xocs públics -publicats- entre Casp i els seus examics. No seria l’últim malauradament.

gairebé insignificants i, tret d'alguna, perfectament intel·ligibles [. . .] un estil net, eixut, de vegades esquerp [. . .] Però inevitablement, al mateix temps, no obre massa les portes a la penetració del lector. Cal esforçar-se per arribar a comprendre sense entrebancs aquesta poesia; no basta una primera lectura. La concentració del pensament s'enllaça aquí amb l'autonomia del vers lliure –més aviat del vers curt, de l'hexasíl·lab (Dolç, 1974: 11-12).

Aquest “estil net, eixut” no podia ser del gust dels joves poetes que ací estudiem; només entre ells el practica amb mèrit Granell i poc reeixidament Beltran. Aquest estil de Rodríguez-Bernabeu serà reivindicat a *Daina* per Vicent Berenguer com veurem cap a la fi d'aquesta primera part de l'estudi.

A l'inrevés que Alpera, Boils o Rodríguez-Bernabeu, durant els 70 Sánchez-Cutillas sí que publica una obra que podríem qualificar de “coetània” respecte als joves: *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* (1976). La impressió degué ser forta entre ells: parafrasejant el que afirmaren els del Mall, es trobaven ací, a València, una dona de quasi 50 anys escrivint “com ells”, com també afirmen Ventura Melià (1979b) i, amb una voluntat de retret respecte als dels 70, Alpera (1997). El 1980, amb el seu *Llibre d'amiga e amada*, Sánchez-Cutillas torna a un discurs menys culturalista i més intimista; un “pas enrere” que dirien, referint-se a d'altres, Altaió i Sala-Valldaura. Aprofitem aquests papers per a indicar l'oblit d'*Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* (1976) per part de S. Abrams a la seua –llevat d'això– brillant antologia del poema en prosa català *Tenebra blanca*; sobretot si tenim en compte que inclou autors –com Piera o Zabala– sense cap poemari escrit en aquest subgènere.

Alpera torna el 1980 amb *Dades de la història civil d'un valencià* (3i4), poemari que recull la seua obra poètica, amb alguns poemes inèdits. De totes formes els 70 ben entrats no foren la millor època per a Alpera, almenys pel que fa a la crítica. Així, el 1974 serà (mal)tractat per Fabregat a *Carn fresca*; també el 1981 ix malparat en *Un segle de poesia catalana* (1981), per Comas;⁸⁶ de fet, és l'únic autor antologat del qual Comas parla malament.

Fins ací la secció “Mestres valencians”.

2. 3. 4. B. Mestres catalans

Als anys 70 hi ha un canvi de mestratge en la poesia catalana dels anys 70: Espriu i Quart cedeixen el lloc a Brossa, Foix i després Vinyoli, Martí i Pol i Estellés. Joan Colomines, al seu

⁸⁶ Comas escriu: “Malgrat la seua força, la poesia de Lluís Alpera acusa una certa falta de coherència, té sempre un punt d'indeterminació: Sembla més aviat com una juxtaposició de versos i imatges que no s'han acabat de fondre dins l'estructura del poema. És clar que potser això que ara és un defecte pot arribar a ésser una qualitat, un tret estilístic personal.” (Bofill i Comas, 1981: 432).

article “Poesia catalana contemporània” (1970) fa una llista de poetes importants morts i vius.⁸⁷ En l’actualització d’aquest article, realitzada el 1978, destaca les poesies completes de Foix, Vinyoli, Brossa, Estellés, i Martí i Pol, i les col·leccions especialitzades Llibres del Mall i, sobretot, L’escorpí d’Edicions 62. Colomines denuncia l’intent de soterrar Espriu i Quart, i escriu:

el penell que marcava la primacia capdavantera de la poesia catalana contemporània girà de nord i Espriu deixa pas a J. V. Foix, Pere Quart s’ha de publicar ell les seves *Obres Completes*, Joan Brossa és definitivament valorat pels mateixos que fins aleshores el postergaven, i comença un període que culmina amb la celebració del 80è aniversari de J. V. Foix i amb el traspàs de dofinat entre Gabriel Ferrater (suïcidat l’any 1972) i Pere Gimferrer, aparegut l’any 1970 i definitivament consolidat a hores d’ara. (Colomines, 1979: 171-172).⁸⁸

Esriu fou atacat amb virulència per Ferraté i defensat per Fuster en un apassionant debat en la premsa. Entre el jovent, Desclot cita Quart, Espriu i molts més al capçal i al “Poema electrònic” del seu debut *Ira és trista passió* (Desclot, 1971: 7 i 33), però després escriu en la ferrateriana “Ni elegia ni acabada” del poemari *Juvenília*: “I així vaig caure en l’espriuana febre / de què hi havia passa en aquells dies” (Desclot 1983: 97). A més, no inclou Espriu en la seua antologia “escolar” *Dotze poetes catalans*.⁸⁹

El més malparat serà Quart. Ja el 1970, en el llibre prohibit per la censura *La generació literària dels 70* de Pi de Cabanyes i Graells, Pere Gimferrer es mostrava contundent amb tots dos, sobretot amb Quart:

Ara, el problema són els poetes joves. Va caure Carner de la manera més bèstia i més injusta, però bé, espero que la gent el tornarà a llegir. Els ídols, els fetitxes –Riba, Espriu, Pere Quart– s’han anat esfondrant; de Riba deu empenyar –i és un prejudici absurd– que semblés tan aristocratitzant, no crec que Espriu pugui crear escola i Pere Quart no és pas un gran poeta. [. . .] en català, la imatge ‘llavis vermells’ encara vol dir alguna cosa. Això dóna validesa a Salvat, que no sabia català, però l’expressió del qual era genuïna; Espriu, per exemple, no s’ha adonat d’això: sap molt llenguatge però no en té el sentit viu, la seva llengua és molt eixorca. [. . .] Per ara hi ha poca gent que s’hagi adonat que la poesia és el llenguatge: Foix i Brossa, que són la línia més progressiva de la poesia catalana, i Salvat, encara que tenia mancances de llengua. Riba i Espriu, que responen a unes necessitats històriques molt determinades, m’agraden i estic disposat a reconèixer que són grans poetes, sí, encara que d’un altre estil. (Graells i Pi de Cabanyes, 1975: 189).

⁸⁷ Colomines parla de Carner, Foix, Quart, Bartra i Espriu com els continuadors abans del 1936 i després inclou Estellés com “transparent i profund”. Entre els sociopolítics, Alpera. (Colomines, 1979: 165-168).

⁸⁸ I més avall diu: “el que cal és deixar constància de la puja de Vicent Andrés Estellés, d’un pes sòcio-polític considerable, que ha de tenir una influència decisiva per al País Valencià, amb una poesia molt ben fet i ben travada, plena de sensualitat, de severitat i d’ironia.” Entre els joves destaca sobretot Gimferrer; anomena entre els valencians la continuació de Rodríguez Bernabeu i el cantant Montllor; entre els del Mall destaca Jàfer i només critica de meritori l’editor Pinyol: “aspre i eixut, rítmic i esgotador, amb càrrega política, cada cop més sensual” (Colomines, 1979: 172-174).

⁸⁹ Com a curiositat direm que, per fi, Estellés ja hi entra amb ple dret. Els altres 11 són: Maragall, De Liost, Carner, Foix, Riba, Salvat-Papasseit, Quart, Bartra, Màrius Torres, Vinyoli i Brossa.

Malgrat l'ambient general, alguns autors joves continuen citant Quart; pensem en Ramon Pinyol, que titula el primer poema d'*Occit enyor* (1975) "Decapitació XXVI". Pere Quart, però, no entrarà al catàleg del Mall dirigit per Pinyol, com sí ho féu Espriu o Martí i Pol. Només esmenten Quart, entre els valencians de *Carn fresca*, Fos i Franch. No és sinó ben entrats els 80 que Jàfer inclou la cita "Una nit de lluna plena / tramuntàrem la carena" a la secció "Catalunya i la lluna" de *Navegant obscur* (Jàfer, 1988: 274).

El realisme dels anys 60, més o menys evolucionat, és abandonat pel jovent, però també pels seus conreadors. Miquel Arimany a *Cançons per a no cantar* (1977) escriu sobre els seus poemes:

Fa uns quanta anys [. . .] m'havia previngut a escriure un pròleg defensant-los de la imperiositat amb què de part de la crítica més escoltada s'exigia llavors com a única producció literària vàlidament admissible la que pugués ésser duta endavant sota l'etiqueta de realisme històric o realisme social o èpic o crític i que, defugint llargues argumentacions, podem al·ludir amb la frase tan contundent de Bertolt Brecht: 'Parlar d'arbres és un crim.' [. . .] Ara no em cal. Ara, en tot cas, hauria de donar justificacions a l'inrevés. [. . .] I, és ben clar, ara em caldria demanar perdó perquè una part dels poemes que aplegaré en el llibre són resultat d'unes preocupacions patriòtiques o socials. / No ho faré pas (Arimany, 1977: 15-17).

El mateix Molas, al "Pròleg" de *Cançons per a no cantar*, resumeix l'actitud d'Arimany: "s'oposa a les propostes teòriques del realisme amb la mateixa decisió amb què s'oposa a les més actuals. I, tant en la teoria com a la pràctica, defensa un eclecticisme de base culturalista, més, historicista. Una posició, diu, d'amplitud de criteris, modes i estils dintre l'art'." (Molas, 1977: 10).

A continuació estudiarem la influència dels poetes següents en els dels 70 valencià: Espriu, Brossa, Foix i Gimferrer.

2. 3. 4. B. 1. Espriu

Espriu fou el poeta per excel·lència per als valencians dels anys 60 i per a *Gorg*. En aquesta revista l'Espriu poeta rep la màxima atenció per part dels crítics; per exemple, es ressenya *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu* de Castellet, i la "poesia cívica" d'Espriu, estudiada per Alpera a l'interior, ocupa la portada del darrer número de *Gorg*. Ara bé, no tots els participants en aquesta publicació combregaven amb Espriu. Per exemple Fabregat, que a *Carn fresca* escriu:

Quan el poeta barceloní ha deixat d'estar de moda –i supose que aquesta asseveració no escandalitzarà pas ningú–, resulta que, al País Valencià, la seua poesia és, encara, l'antecedent més visible de molts versos. I no sols

de Vicent Franch. Bona part del material rebutjat per raons òbvies, en confeccionar aquesta Antologia, duia la petja d'Espriu. (Fabregat, 1974: 145).

A la seua poètica “carnfresquista” Fos esmentava Espriu i Quart entre les seues preferències (Fabregat, 1974: 47). Navarro no l'esmenta entre els “grans poetes” escapçats de l’“AVANTPROPOS” de *grills...* (Navarro, 1974: 9). Passats els anys, Marrugat assenyala la “petita pàtria” a “Arqueologia del saber” de Navarro com a homenatge a “Assaig de càntic en el temple” d'Espriu, així com l'empremta d'*El caminant i el mur* espriuà en *Bardissa de foc* (Marrugat, 2013: 329 i 342). El jove Rodríguez-Castelló cita *La pell de brau* a *Migjorn* (1977: 134). Piera escriu: “hom descobrirà Salvat-Papasseit, i Espriu” (1980: 32). Pérez Montaner inclou un homenatge al “laberint grotesc” d'Espriu: “Només la solitud de l'evidència / del temps perdut al laberint grotesc / d'un fals desig i unes paraules fosques.” (1985: 42). Jàfer ens conta:

Quan vaig començar a escriure el poeta català que més coneixia era Salvador Espriu i la seua *Pell de brau*, malgrat que als meus companys que tu dius dels 70 no els agradava. Per a mi era i és un home espiritualment molt ric que escrivia per això una poesia molt profunda. Les meues lectures espriuanes, però, es van acabar. (Císcar, 2009).

El metapoètic Jàfer parla explícitament d'Espriu en dos textos. En “Perdut en un paisatge glaçat d'Yves Tanguy” llegim: “Aleshores podria dir: ‘He d'anar a una altra terra, petjar altres camins, navegar una altra terra, buscar mans intocades, nous amors, nova llum, nou desig en derrota. ' Però no, no cal que hi haja més esprius. / Tota la meua vida la passaré buscant.” (Jàfer, 1987: 9). Jàfer potser es refereix, al mite del “nord enllà” de l’“Assaig de càntic en el temple” d'Espriu. Veieu ara aquests dos fragments:

I convidem a taula els joves que badallen
i els mostrem imperativament el magre menjar,
perquè calmin amb ells una mica la gana

Espriu (1977: 352)

Ja torna el vell dolor a ocupar les cadires
i la taula és parada amb el magre menjar.
Si em deixen el vol, la matèria m'escanya.
Sent una gran mancança, com Salvador Espriu.

Jàfer (1988: 183)

En el text de Jàfer les cadires semblen ocupades pels seus alumnes avorrits. Pel que fa a l'estil d'Espriu, el que li interessa a Jàfer és el vessant simbolista. Salvador publica al seu debut *Argiles*, un fragment de carta d'Espriu (Salvador, 1980: 15). Anys després Salvador declara:

Quant a poetes, a Salvador Espriu, li vaig enviar una vegada versos quan començava a escriure –per a mi Espriu era la xifra del poeta en català, i un dels millors en aquell moment de la literatura universal–. Em continua agradant molt, però preferesc ara Vinyoli, m’identifique molt més amb Vinyoli que no amb Espriu. Ara, en aquell moment era la suma de la poesia i li vaig enviar una carta, amb uns primers versos, sense pretensions, dirigits a la persona que mitificava en la distància. Suposava que no em contestaria o que em diria una cosa de compromís, però ell m’envià una carta, després de dos mesos, una carta preciosa –per a mi va ser molt important. No crec en els mites literaris i ara, coneixent el món de la literatura catalana a fons, no em crec ningú com a mite, però potser en aquella època encara, la figura d’Espriu, a través de la seua poesia, sí que la mitificava, i el fet que ell m’animàs a escriure em va encantar. (Van Leike, 1986: 44).

Salvador inclou dues cites espriuanes a *Argiles*. Creiem que Salvador hereta d’Espriu just el que el català li escriu a la carta: “versos de debò, humans, sincers, treballats i ‘necessaris’. [. . .] Segueix un magnífic camí del més clar lirisme.” (Salvador, 1980: 15). L’Espriu de Salvador no és el social de *La pell de Brau*, tampoc l’hermètic de Castellet, sinó el del lirisme sensible, pregon però de mida humana. Aquest lirisme torna a València a inicis del 1980 amb Salvador, Mestre, *Senyals de vida* de Ventura Melià i les elegies de *Cambra de mapes* de Jaén; un lirisme no elevat o místic com el de Jàfer, ni mestís, mesclat amb culturalisme explícit, com el de Piera. Del Salvador espriuà ens quedem amb l’emotiu poema XIV del “Llibre de blaus” d’Argiles, subtítulat “Als vells poetes”; el valencià homenatja el lema “salvar les paraules” d’Espriu amb aquesta estrofa: “Tu saps com he lluitat / amb la misèria de la meua llengua / per salvar-te els colors en un món de paper.” (Salvador, 1980: 36). El mateix Salvador ens conta:

Dius que a diferència dels meus coetanis del 70 connete positivament l’adjectiu “vell”. Possiblement siga una influència d’Espriu amb el seu “plata vella”... El “vell” és allò que ha guanyat amb el temps. La vellesa té uns aspectes molt positius que potser alguns dels 70 no saberen apreciar perquè estaven molt marcats pel valor de la joventut i del cos jove. En el poema dedicat als “vells mestres” d’Argiles pensava, entre d’altres, en els catalans: els primers que vaig admirar foren Estellés i Espriu i posteriorment Vinyoli, un autor que em va marcar molt i que considerava i considere sense dubte un dels grans. Pensa que vaig dirigir la tesi de Ferran Carbó sobre aquest poeta. (Císcar, 2009m).

La petja d’Espriu en *Paraula de Miquel* d’Escudero és pregona; vegem-ne dos exemples: en el primer trobem la concepció espriuana de la llengua com a salvadora: “I farem del mutisme un esquinçall d’enyorança / per salvar la paraula de les ferides del temps.” (Escudero, 1978: 40). Espriu, i sobretot l’Espriu de Raimon, ajudaren molts als valencians a “salvar” la paraula. L’altre exemple d’Escudero reprén la noció espriuana de la necessitat de la veu col·lectiva: “Vas descobrir, però, que una veu no fa / la llengua, que qualsevol mínima possibilitat de càntic / necessita d’altres veus que

s’hi afegesquen per badar-li / les raons al centre del silenci.” (Escudero, 1978: 16). Rodríguez-Castelló potser per influència d’Espriu “diu / que no és arribat encara el temps / del lliurament final dels càntics” (Rodríguez-Castelló, 1979: 35 i 69).

Bessó encapçala *Pagaràs els ous de cugul* amb el poema “El fil d’Ariadna”; potser és un homenatge a *Les cançons d’Ariadna* d’Espriu. L’Espriu grotesc d’Ariadna i el poemari de Bessó tenen en comú el vocabulari ric i un erotisme desencantat en tots dos, més canalla en Bessó. Veiem el final del text d’Espriu “Perquè miris després aquests cansats saltimbanquis” de *Les cançons d’Ariadna*:

gras embolic de natges, mil embulls
de panys, de claus que t’obren el resclum
d’una cabrissa plena de boccs sulls:
mai dels versots no comprendràs ni pum.
En teixiré l’ordit, no me l’embranchis,
si vols mirar l’esforç dels saltimbanquis. Espriu (1977: 11)

Els dos primers versos semblen descripcions eròtiques bessonianes. Pel que fa al to epigramàtic, tant Espriu com Bessó parlen de “pucetes”. Espriu escriu: “*Conclusió de Mrs. Banks: / ‘Gentils pucetes / aprofiteu la lliçó, / preneu exemple, / que, de pigs i de senyors, / se’n ve de mena.’*” (Espriu, 1977: 98).

2. 3. 4. B. 2. Brossa i Foix

Marco i Pont afirmen: “El magisteri de Foix, molt més que no pas el de Brossa, és perceptible també en les obres dels valencians Piera, Jàfer, Navarro i López [i Barrio]” (Marco i Pont, 1980: 83). El realista Fos és l’únic que a la seua poètica de *Carn fresca* (Fabregat, 1974: 47) els cita els dos. Entre els autors ací estudiats, Navarro i Jaén sí que citen Brossa. Navarro, dins dels “brosses i ferrers” de *grills. . .* (1974: 9) i també al capçal de *L’ou de la gallina fosca* (1975: 7). Jaén inclou aquests versos al seu primer llibre, *Cadells de la fosca trencada*: “casa a l’hivern abusarà la fosca?” (Jaén, 1976: 25). Les dues citacions pertanyen a l’obra del primer Brossa, aquella en què ja experimenta, tot i que dins la convenció mètrica. El de Jaén pertany a “Aurora cabalosa”, poema inicial de *Càntir de càntics* (consultem la segona edició: Brossa, 1977: 9). Altrament, tenint en compte l’estructura del poema final de *Quadern de bitàcola*, cal dir també que Palomero potser llegí “El jardí de la reina” de *Poesia rasa*, de Brossa (1970: 316-317).

Citen Foix els valencians Piera, Bessó, Rodríguez-Castelló, Salvador i Granell. També

Lozano, a *Gorg*, declara: “Salvat-Papasseit, Pere Quart i Foix. [. . .] Per a mi Foix és fonamental en el bastiment de la nostra llengua.” (Huguet, 1971: 21). Foix, com diuen Marco i Pont, participa de dos trets propis dels 70: gran treball retòric i cosmopolitisme i heterodòxia en el temps i en l’espai de cultures, inclosa la recuperació dels mestres medievals i alhora la praxis avantguardista (Marco i Pont, 1980: 83). A aquests dos trets cal afegir el nacionalisme; justament aquest és el tret que interessa a Granell al seu *Exercici per a una veu* (1983: 29-31); Granell, que practica poesia compromesa explícita, empra una citació combativa del *Sol i de dol* de Foix: “I a sol llevat, i en un propi horitzó, / Alça el punyal i defensa el seu bé, / Mestre segur d’enyorades banderes.” (Foix, 2000: 79). Aquest sonet de Foix enllaça els dos temes claus de Granell: el “Jo só” que supera i rebutja el “plorós” (llegiu nihilisme existencialista granellià) perquè “té una llar, té pàtria i mester”; el “mester” o ofici de Granell és lluitar –també amb poesia– pel “propi horitzó”, per la independència o “Terra lliure”, títol del poema que segueix la citació de Foix.

També el Foix de *Sol i de dol* és citat per Piera i per Bessó. Aquest darrer encapçala *Mediterrània* (1979) amb aquest mots del *Sol i de dol* de Foix: “Quin mar fullós quan bufa el foranell, / Quin cel tancat sense folc ni teiera, / Quin tany sangós, quin casalot sense era / em fan un tot on visc i em meravell?” (Foix, 2000: 87). La mar serà l’espai temàtic del poemari de Bessó. Piera empra una cita de Foix, no marina sinó terral, per a encapçalar el seu primer poema publicat: el “Rondó” de *Carn fresca* (Fabregat, 1974a: 121); la cita diu: “Raïl i flor d’incorrupta natura. / Forma uniforme amb semença de ment, / Ets en ma carn l’Immutable present.” (Foix, 2000: 91). En l’edició consultada de Foix s’usa “Rael”, mentre que el “raïl” de Piera és més avantguardista. La citació de Foix s’ajusta a la poètica de *Carn fresca*, en la qual Piera anuncia ja el retorn a la natura i a la llengua de la infantesa –ho féu en la seua vida real en instal·lar-se a la Drova–; per això la cita *RENOU...* En aquest llibre inclou el “Rondó”, que pot enllaçar-se amb la *Rondalla del retorn* (novel·la de Piera) que suposa la secció final anomenada “El puig del còdol”. Salvador inclou aquesta citació de Foix a *Ritual de cendres* (1981: 65): “Ah, foll, cerc llum en el son, imprecís, / I adés só gran, i m’exalto, submís, / ‘Miser’, em dic, i faig pira dels llibres.” (Foix, 2000: 78).

En canvi, és el Foix més lliure, els dels poemes en prosa, al qual Rodríguez-Castelló homenatja al seu llarg “A la manera de mestre Foix”⁹⁰ de *De foc i danses* (1987: 26-27). Aquest és també un poema en prosa i, com diu l’alcoià, “discretament al·lucinat i melancòlic”; discret en el sentit que, com els de Foix, segueix un ordre narratiu lineal i sintàctic lògic, encara que el contingut no ho siga. Com en Foix, una primera persona ix “per fi al defora [...] disfressats i irredempts com vaixells al capaltard”, i comença a trobar-se o a parlar de motius o situacions il·lògics, absurds, i de personatges estranys i disfressats: “cossos informes [...] veus inarticulades [...] déu imbècil [. . .]”

⁹⁰ En aquest text incloïa els mots “dunes assedegades” i “La set de la duna” era el títol premiat i esdevingut definitivament *De foc i danses*.

peixos voladors [...] carrancs violoncel·listes”. El més interessant és que Rodríguez-Castelló aprofita el text per criticar dos “éssers”: uns “sota la mascara de les paelles emboscats” i els altres “grisacis i poca cosa i empal·lidits”; potser està descrivint esperpènticament una processó o uns *domingueros* fins que “ens en vam anar allunyant pel caminó que volta el poble, turons enllà”.

2. 3. 4. B. 3. Pere Gimferrer.

Antònia Cabanilles a *La vella pell de l'alba* matisa unes paraules d'Àlex Broch: “I pel que fa a la poesia [Broch] elegeix un ‘guia extern’ a la generació: J. V. Foix. Encara que estem d’acord amb l’elecció, a hores d’ara es podria proposar com a ‘guia intern’ de la generació Pere Gimferrer.” (1985: 30). Al nostre parer, la decisió de Cabanilles pel que fa als dos guies és encertada. La majoria dels poetes valencians dels 70 reconeixen en Gimferrer, d’una banda, la seua lectura, i de l’altra, la importància del seu pas al castellà. Gimferrer era ja en castellà un referent per als seus coetanis. Tots els crítics hispanistes destaquen la importància d’*Arde el mar* (1966). Mari Pepa Palomero a *Poetas de los 70* diu: “Poetas tan opuestos en su quehacer lírico como Jaime Siles y Leopoldo María Panero, han dicho: ‘Mi generación se llama Pedro Gimferrer’” (Palomero, 1987: 293).

Gimferrer comença a escriure en català el gener del 1970; prompte traurà *Els miralls* (1970), obra amb què inaugurarà un mestratge indiscutible entre els joves, més que no –és clar– entre els més majors de l’anomenat Grup de Girona o en Parcerisas. Des de Catalunya dediquen poemes a Gimferrer: Pinyol a *Rovell de mala plata* (1973), Munné a *Fruita d’argila* (1974), Tàpies-Barba a *Les danses d’u* (1975) i Sala-Valldaura a *Tot extrem voler* (1977). Gimferrer, al seu torn, prologa amb un poema *Els vels de l’eclipsi* de Jaume Pont (1980), i amb una prosa els *Himnes a la nit* de Novalis traduïts per Tàpies-Barba a *Llibres del Mall*, on, tanmateix, Gimferrer no publicarà; tampoc a cap col·lecció creada per joves. Però com passa amb els “fetitxes”, per dir-ho amb terminologia gimferreriana, també el mateix Gimferrer serà condemnat a l’heretgia amb el pas del temps. Així, Altaió carrega, el 1984, contra Gimferrer i Parcerisas: “la bijuteria de pedreria –adjectius falsos de Sepu– del *Fortuny* de Gimferrer, autor tan celebrat en la nostra patrística pel *Mirall, espai, celebracions*, i colorista ofegat perquè el seu ordre decadent no put als baixos de la llengua; i l’ortografia moral en l’*Edat d’or* de Francesc Parcerisas, autor tan celebrat pel nostre isme en *Latituds dels cavalls*, perquè el seu nou ordre d’agut traspàs del temps no ens té per lívids.” (Altaió, 1984).

Pel que fa a València, M. J. Escrivà, a la seua tesi sobre Josep Piera, inclou aquestes declaracions del beniooper en una entrevista feta per Enric Sòria:

Pere Gimferrer, per a mi, és tota una altra cosa. És com l’espill primerenc que t’ajuda a trobar la teua

pròpia imatge; és com un germà major que un poc més gran et duu de la mà en un moment que et sents perdut; és el model que et mostra i et demostra com és possible de dur a terme allò que tant t'espanta i t'atrau. Recorde com un dels seus primers poemes en català, 'Juny', em va captivar per molt de temps (Escrivà, 2000: 202 i nota 18).⁹¹

Jàfer, a l'inici del text "L'energia és el subjecte del poema", el qualifica de "mestre": "No sé si coneixeu aquell vers lapidari que molts de nosaltres vam aprendre gràcies a la cita que en féu el mestre Gimferrer en el seu primer llibre en català *Els miralls: 'Poetry is the subject of the poem'*, Wallace Stevens". I més avall: "On hi ha massa garlaires, només els savis callen, i esperen el moment adequat de brotar, com els tubercles somnàmbuls que Gimferrer va furar del Jardí Congelat d'Eliot." (Jàfer, 1988: 219-223). Jàfer també el cita al poema "El temps, mestre, ens empeny": "Parle de Gimferrer, quan els xavals m'escolten" (Jàfer, 1988: 208).

La petja de Gimferrer ja es deixa notar a *Carn Fresca*. Franch escriu a la seua poètica: "Les meues preferències poètiques no són massa estrambòtiques: dos Peres (el Quart i el Gimferrer), Espriu, Salvat." (Fabregat, 1974: 147). Gimferrer és important també en els inicis de l'obra de Navarro, com ha indicat Marrugat (2013: 298-299 i 304). El poema 21 de Navarro a *Carn fresca* acaba amb la invocació màgica al poema de Gimferrer: "i veuré igual que pere Gimferrer / que 'los asesinos llevan / zapatos de charol. / fuman rubio, sonrïen. Disparan.'".⁹² També al poema 22 hi ha una petita variació i un homenatge al barceloní: "Amb la pluja / que cau / omplirem els lavabos / dels hotels més lluents i formosos. / (els assassinats / s'han perdut en els miralls)." Navarro mescla *La muerte en Beverly Hills* i *Els miralls* de Gimferrer. La imatge violenta canvia la pluja amb sang. A *grills...*, Navarro escriu: "brosses i ferrers ens fan companyia a les planes del solixent." (Navarro, 1974a: 9). Marrugat, creiem que encertadament, desxifra els "ferrers": Gabriel Ferrater i Pere Gimferrer (Marrugat, 2013: 304), i potser caldria afegir-hi Sant Vicent Ferrer. Els dos primers ja els anomenava Navarro, amb Bonet, com a "descobertes" l'any 70, a la seua "Poètica" de *Carn fresca* (Fabregat, 1974: 179). A la fi de *grills...* potser hi ha un tic gimferreria amb l'ús dels "paranys" com a metàfora dels poemes, com també indica Marrugat (2013: 304). Així, Navarro escriu "abans de sortir cap a les aigües de ferro dedico aquests paranys"; ara bé, també podia ser una imatge de la impremta. En aquest sentit, recordem, per exemple, el títol *Els ferros del poema* d'Estellés.

El "fuman rubio, sonrïen, disparan", amb aire de cinema negre de Gimferrer, és représ per Navarro a *Carn fresca*, on també el trobem en Bonet.⁹³ A més, aquest vers de Gimferrer ens suggereix la fi del següent fragment d'*Àfrica* de López i Barrio:

⁹¹ M. J. Escrivà afegix: "La petja més clara d'aquest 'Juny' es manifesta, doncs, al fragment de 'Rondó' que duu la numeració IX. No resulta esforçat veure que hi plana l'ombra d'uns versos com aquests provinents d'*Els miralls*: 'No: més. Espera. Cau sobre els ulls avesats/ a la tenebra – un foc com de robins i cendra. / No se sent res. La sala. Com cauen els aguats. / L'obscuritat promesa als meus ulls és més tendra.'" (M. J. Escrivà: 202-203)

⁹² *La muerte en Beverly Hills*, poema VIII, "Elegía" (Gimferrer, 1988: 115).

⁹³ Vegeu "Divuitesques", analitzat a 2. 5. C. 2.

Ses cuixes humides demanen obrir la
terra, bramular, sentir sirenes. Vol
clavar-se lentament vidres a les palpebres.
Àfrica jugant, boja, es penja del gebre i
ens somriu ràpida.

López i Barrio (1975: 11).

A *L'acròbata dels ponts*, Rodríguez-Castelló encapçala la secció “al·literacions del desig i la pluja” amb una cita de l'*Espai desert* de Gimferrer: “perquè aquest és el cicle de la fecunditat”.⁹⁴ És en la prosòdia dels poemes llargs de Rodríguez-Castelló que podríem veure la petja gimferreriana; ara bé caldria també tindre en compte Neruda i Paz, mestres de Gimferrer. Per a Seguí, que també esmenta Gimferrer com a lectura sovintejada en *Teoria de l'immor(t)al* (Seguí, 1981: 51), potser el Gimferrer que millor s'escau a la seua poètica siga, a banda de l'eròtic, el d'*Els miralls*, pel joc teoricopràctic i metapoètic. Seguí i Bessó homenatgen els famosos versos inicials de “Oda a Venècia ante el mar de los teatros”, de Gimferrer, que resen: “Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos.” (Gimferrer, 1988: 57). Així, Seguí⁹⁵ escriu: “Ta pell tes curts cabells / ton esguard fred / com la mateixa mecànica / de la mar” (Seguí, 1976).⁹⁶ Cal dir que l'emissor del mateix poema de Gimferrer s'autoqüestionava el discurs: “Estuve aquí? [. . .] negando con su doble la realidad del espejo.” (Gimferrer, 1988: 57). Això mateix fa al poema esmentat l'emissor de Seguí –com el de Ventura Melià, Bonet i Navarro a *Carn fresca*–. Seguí comença el poema escrivint “Hi havia un jardí” i a la fi llegim: “Hi hagué un Jardí o fou el Jardí un somni?” (Seguí, 1976).

Bessó també reprén la mateixa citació de Gimferrer en aquests versos: “El company assegut al teu costat / t'ofrena el fruit de la seua mecànica / i te'n sents orgullós,” (1980: 26). Pel que fa a la intertextualitat explícita, Bessó inclou citacions de Gimferrer a *Maditerrània*⁹⁷ i a *Una estança a Alessandria*.⁹⁸ El mateix Bessó reflexionava sobre els seus clàssics catalans quan l'entrevistàrem l'any 2009:

I, és clar, Gimferrer, tant en castellà com en català. Jo el considere des de sempre un animal tocat per la llum de la construcció poètica a molta distància de qualsevol altre autor català del darrer terç del s. xx i de l'actual. És com una gorgona que tot ho degluteix: la poesia simbolista, millor dit, tota la poesia, l'art, el cinema, la pintura

⁹⁴ Vegeu Gimferrer (1995: 204); en canvi, Rodríguez-Castelló ens diu que l'“espai desert” que repeteix al seu poemari *La ciutat dels tràngols* no és gimferreriana (Císcar, 2009j).

⁹⁵ Seguí és citat i defés per Altaió (1984).

⁹⁶ Amb l'espai en blanc dels versos tractem d'imitar els trencaments i desplaçaments versals originals del poemes.

⁹⁷ Encapçala la part II, amb la cita de Gimferrer: “Amb tanta llum, al cel ja no rentava / la fosc de la mar!”; són els versos inicials del primer poema d'*Hora foscant*, “Llum de tardor” (Gimferrer, 1995: 153). Cal notar que no duu exclamació final en el barceloní.

⁹⁸ “L'hivern porta el color d'aquesta pols de marbre.” és el vers inicial del poema “País d'Antoni Tàpies” (Gimferrer, 1995: 228).

de Chirico etc. Gimferrer ha desenvolupat un procés de reflexió i articulació poètiques únic [. . .] Un fet importantíssim fou el pas de Gimferrer. Sense el seu mestratge el procés s'hauria produït igual, però haguera costat més. (Císcar, 2009h).

Cal assenyalar el fet que també Pérez Montaner, a les “Dedicatòries i justificacions” d’*Adveniment de l’odi*, inclou dins de les seues lectures Gimferrer (Pérez Montaner, 1976: 71).

Gimferrer, com l’altre *novísimo* Carnero, escriu sobre Estellés. Per a Gimferrer, la novetat d’Estellés, “lo raro” –per dir-ho amb un títol gimferreria– és l’erotisme. A més, a *Destino* escrivia: “aunque aventurar conjeturas es difícil sin tener más información, en Josep-Lluís Bonet, Joan Navarro y Salvador Jàfer –podría, sus publicaciones futuras lo decidirán, contenerse un sector importante de nuestra futura poesía.” (Fabregat, 2015: 285-286). Els dos darrers ho confirmaran i el primer no ho volgué demostrar.

A continuació analitzarem la petja de la sociopolítica en els poemes dels 70 valenciana.

2. 3. 5. Els fets sociopolítics determinants

En cada generación hay un hecho histórico que se convierte en un decámetro o manera de medir la decencia de la gente.
Lo fue la Revolución de octubre, lo fue la Guerra Civil española, y a nosotros nos tocó la Revolución cubana.

Adoum (Benedetti, 1981: 79)

Els anys 70 foren molt convulsos políticament. S’arrossegaven les darreres guerres colonials, el Vietnam i l’imperialisme dels EUA, el fracàs del maig del 68 etc. El franquisme, victoriós de la Guerra Civil, esdevé inacabable, i alguns futurs poetes, com el científic Alfred Giner Sorolla (autor del poemari *Dol duen flames* del 1972, amb pròleg de Fuster), s’exiliaren. El dolor dels vençuts no tenia fi. Podeu trobar-lo en un dels pocs no-sonets de *La festa* de Jaén, concretament el text XVI, que acaba així:

Tenia els cabells negres
i com la mel els ulls;
sempre anava amb la pena
de la mort de son fill,
li’l mataren en guerra.
Va pels ravals de la pena.
Capital de la pena,
aquest raval del poble,
dol de destal, palmera.

Tot el món sol, de dol. (Jaén, 1982: 43-45)

El poema és bell, delicat i dur, se subtitula “Elegia de la vida de la Marededéu” i Jaén amb sensibilitat i gosadia trasllada l’escena, des de l’any 33 dC i següents a Israel, fins a la Guerra Civil i la postguerra a Elx. No sabem, ni importa, de quin bàndol era el fill. Les referències a Éluard (*Capital del dolor*) i Foix (*Sol i de dol*) són clares.

Amb un to més lúdic, però amb fons igual d’amarg, trobem uns altres textos sobre la Guerra Civil en diferents poetes. El Sifoner comença amb els mots “Durant la guerra. . .” cada poema de la secció “De font popular i dialèctica” d’*El barranc de les fonts*. Així, el poema 2 diu:

Durant la guerra...
Els qui no cremaven esglésies
anaven a una plaça de bous
a veure corregudes de rojos,
que el torero
matava d’una estocada.
Ho feia per a salvar-nos.

Quan es va morir
va anar
al cel. Sifoner (1977: 31).

Piera, autor d’unes memòries amb l’eloqüent títol de *Putà postguerra*, escriu el text “Instantània trista de l’adolescent sol”:

Quin nou tan nou!
Tan nou que sembla un sis.
Gira el món i gira;
ja ho diu la cançó.
Sis per sis: 36
Quin ai!
Mut!
Xissst...!
Silenci!
Res de multiplicar. [. . .]
Emigra el tres a França
i sol es queda el sis
que s’ajunta amb el nou.
Sis i nou: 69. Piera (1991: 201-202)

Piera ens parla del silenci sobre la guerra, de l'exili, de l'emigració dels treballadors després de les gelades de mitjan 50, etc. Recordem a més que Piera és mestre d'escola de professió, i els jocs hi són molt importants. Per altres poemes sembla que Modugno, autor d'"Il mondo" ("*gira il mondo, gira. . .*"), és un dels seus cantants evocadors preferits.

Al principi d'aquest apartat citàvem Adoum. Quin fou el "decentòmetre" del canvi de consciència al País Valencià? Entre els entrevistats, l'any 2009, Ventura Melià i Palomero optaven pel 1968 com a any clau. Al nostre parer les dates claus són, d'un costat, la mort de Franco (1975) i de l'altre, i sobretot, la Batalla de València (1977-1982). Els poetes valencians dels 70, amb una nova poesia, recitaren en actes polítics que aconseguiren almenys parcialment acabar amb els temps, com diria Navarro, "grisos com aquells dies" de postguerra. La poesia social dels nostres autors la podeu seguir a la Primera Part, 2. 5. 1.

Nosaltres ens centrarem en l'impacte que els fets polítics tingueren en aquella poesia debutant. Definir què és un poema polític seria massa prolix. El jo poeta és orteganiament "jo i les circumstàncies" o com diria Neruda: "Si me preguntan quién soy debo decidir: sucede." Si estàs, com Salvador i Pérez Montaner, a casa de Fuster i per diverses "circumstàncies" et llancen dues bombes, és normal que ho denuncijs en la teua poesia. Diu Salvador: "Crec que aquella experiència va tenir prou relació amb els 'piropos' que dedique a la ciutat de València en una part de *Calabruix*." (Van Lawick, 1986: 44). Parlar del que està ocorrent, o si no es vol o no es pot parlar, descriure com se sent el moment és indefugible; com diria Talens: "No fue un error dar testimonio. No se puede no dar testimonio." (Talens, 1990: 11). En aquell 1973-1974, la lluita antifranquista, o almenys l'ansia de llibertat (política, eròtica...), unia tots els poetes de totes les edats. A continuació tractem els poemes que denuncien la petja de la Història en els set anys ací estudiats (1974-1980).

Uns anys abans, el 1973, Pinochet assassina Allende. Peiró i Moreno al seu *A vora mar* inclou "Tres elegies pòstumes"⁹⁹ a tres morts el 1973: Picasso, Neruda¹⁰⁰ i Casals. A les dues darreres trobem una evident càrrega política mesclada amb un pessimisme pel futur. El dedicat a Neruda acaba amb una "negror" difícil d'esborrar: "no dorms / i l'illa negra / potser avui és més negra / un xic més negra que altres dies" (Peiró, 1979: 51). El segon, dedicat a Pau Casals, acaba amb un "no sabem" pel que fa al futur de llibertat catalana: "Pau Casals ha mort / quatre cordes? / quatre barres? / quatre llàgrimes? // la darrera corxa / restà en terra / i no sabem si tornarà a sonar algun dia // algun dia / no sabem" (Peiró, 1979: 53). El 1974 executen Puig Antich i Estellés

⁹⁹ Cal dir que conformen la part II del llibre, més fluixa literàriament que la part I.

¹⁰⁰ Entre els realistes dels 60 o principis dels 70, Neruda i Miguel Hernández són noms claus. També Pérez Montaner inclou a *Adveniment de l'odi* un "Memòria de l'últim combat (1967) (XXV aniversari de M. H.)". El Neruda que apareix a *L'acròbata dels ponts* (1989) de Rodríguez-Castelló és el més humà i eròtic, ja no és l'oniricopolític de *Residencia en la tierra* o el simbolicopolític del *Canto general*, homenatjat per Pérez Montaner a, per exemple, el seu "Umatilla Valley" de la plaqueta *10 poemes*.

publicarà anys després *Puig Antich* (1989), i Carles Borràs (1939) escriurà el poema “Els segadors de la vida” de *Poesia en terra*:

Salvador Puig Antich
és el nom que em ve a la memòria.
La seua mort freda i calculada
ens descobreix la Humanitat
víctima l’una de l’altra

Qui haurà beneït la seua mort?
En nom de què serà santificada?

Carles Borràs (*ap.* DDAA, 1978: 25)

El 1975, en el transcurs de la concessió dels premis VAE, López i Barrio, vencedor, exclama “Visquen els Països Catalans”. El vitor fou quasi unànime. Maria Consuelo Reyna, present, critica el fet a *Las Provincias* l’endemà.

EL 1975 Pasolini és assassinat; Ventura Melià li dedica un bell poema; també ho fa Bessó, i Navarro, Grannell i Jàfer el tradueixen i el citen.

El 20 de novembre deixen morir Franco. A la seua *Poètica dels sentits*, Maria Josep Escrivà tria, juntament amb “Preludi de Magrana” de Piera, tres textos d’autors “eufòrics” que il·lustren la bona nova (Escrivà, 2000).¹⁰¹ A nosaltres ens agradaria afegir al llistat de M. J. Escrivà aquest sonet d’*Epigrammata* d’Antoni Prats datat el 25-XI-1975.

NO CONVÉ QUE DIGAM EL NOM

Mort ja l’arbre, les seues arrels
resten encara al terreny pregones
i goludes de remoure estones,
com urpes d’adelerades fels.

No gosaran mirar els estels
ni prendre el vol a les papallones;
són, però, la remor de les ones
que ens revé aspre el tast de la mel.

La terra que esgarrapem
la crosta clivellada pels anys

¹⁰¹ M. J. Escrivà (2000) cita aquests autors: Pi de Cabanyes escriu el dia (“Dijous, 20 de novembre de 1975”) al dietari *Llibre d’hores (1975-1978)*, Barcelona, Laia, 1980, pàg. 11; Albertí el seu “Poema” a *Era plena de canoes*, Guaret, Campos, 1975; Marçal el seu “Traduït d’Alceu” de *Cau de llunes*, Proa, Barcelona.

d'ensopiment i eixutor extrem

i que no perdam la sava en planys

quan la fel pot esdevindre fem

amb què augmente l'esplet i els guanys.

Prats (1981: 31)

A la fi del 1975, Joan Carles I esdevé rei d'Espanya. Mestre tracta el tema en aquest pseudosonet de *Fletxes de vent* que dedica a Ovidi Montllor:

FAULA

Un llop covard, en mil combats vençut,

cercà el socors d'un vell lleó, gran rei,

qui el restaurà en el tron, oh bell ajut,

però amb el grau acòlit de virrei.

Abjecte i vil, el bord complí el servei

amb gran rigor I, amb el cor força pelut,

del nou senyor féu acatar la llei.

Tothom al bosc visqué astorat i mut.

Morí el lleó, i els animals, a un crit,

en un sol feix juntaren força i veu,

el llop ronyós cercaren i: 'Garneu,

al traïdor cridaren, envilit,

el teu poder vicari avui ha finit!

Mort el tirà, el poble n'és l'hereu!

Voleu saber el bordegàs que féu?

Els somrigué sardònic: el rei vell

deixava un jove príncep, un cadell!

Mestre (1981: 133)

Amb l'arribada de la democràcia arriben somnis de llibertat per al País Valencià. Les tensions internes entre els partits polítics fent front al poder o pel poder són a l'ordre del dia, i tenen un reflex en la poesia. Palomero, al poema "Cant d'amor" de *Crònica carnal* (1981) ja no inclou aquesta dedicatòria que apareixia dins la plaqueta "Ferida de ferro" (1979), embrió d'aquell llibre: "als companys d'aquell PSPV, aquell". Granell inclou el poema "Per exemple" a *Refugi absent* on potser parla del mateix partit:

1. ° el ps del pv figura incluído en la coalición us, conforme a la documentación de la junta electoral central y con candidatura presentada en esta junta electoral provincial por lo que, de conformidad con el artículo 30-4 del real decreto ley de normas electorales, no pueden presentar candidaturas separadas 2, ° en el mismo escrito referido de don acg, como representante de la candidatura, no aparece subsanada la irregularidad, advertida per esta junta en el número segundo del escrito de 11 de mayo de 1977 al mismo notificado, por no haberse acreditado por el representante la representación del ps del pav que alega.

És a dir:

Un exemple. Com milers. De boques aixafades per espases i núvols estranys, perruques totes blanques d'un capvespre de segles.

I fusells tan antics com un malson.

Un dia-història. Avui. Encara.

O:

Plens de puny, catalans, plens de punys.

Tornarem la memòria. Cossos.

Granell (2000: 64-65)

Veiem com Granell empra el *collage* poètic com a –com diria Gabriel Celaya– “arma cargada de futuro” (el basc parlava de “la poesía”). Les perruques i les casaques, com diria Neruda a *Canto general*, i la falsa democràcia també apareixen en Pérez Montaner com veurem més avall. El 1976, a la seua *Antologia de la Poesia patriòtica catalana*, Emili Segué s inclou textos d'alguns autors valencians, entre els quals Fuster, Estellés i Miquel Duran; el *Guerra, victòria, demà* d'aquest darrer escriptor serà reeditat per 3i4. Els versos que segueixen, de Granell, semblen un homenatge al títol anterior: “¿Qui esperava, l'endemà, / dormir la victòria?” (Granell, 2000: 117). Els “punys” esquerrans apareixen en *L'ou de la gallina fosca* de Navarro i també en el Sifoner, i en Pérez Montaner s'uneixen punys i roses.

Pel que fa al terrorisme antifranquista, hi ha alguns textos que hi fan al·lusió. Referit a Itàlia tenim l'interessant “Àngels de l'Apocalipsi” de Ventura Melià (1981: 53-55), que es podria extrapolar a Espanya perfectament. Granell titula un poema –d'*Exercici per a una veu*– “Terra lliure” i denuncia el terrorisme d'estat argentí durant la dictadura a la dura secció “Plaça de les

boges”, de *Materials per a una mort meditada*. Entre tota la prolífica violència dels 70, la tortura i violació d’una dona descrita per Granell en aquella secció és, al nostre parer, la més dura, perquè no és simbòlica ni onírica sinó malauradament real. Si tornem al terrorisme, és a *El barranc de les fonts* de Lluís el Sifoner on s’enalteix la lluita armada esquerrana en dos poemes-pamflets, “HOMENATGES”, que inicien i acaben la secció “Font de la injustícia”. Aquests textos, en majúscula, són més pamfletaris que literaris i tenen en acròstic inicial els mots GRAPO FRAP i GRAPO (Sifoner, 1977: 109 i 118 respectivament).

Veiem ara dues maneres diferents d’enfocar els darrers processos i execucions del franquisme, dels quals, justament ara (2015), en celebrem els 40 anys. Els autors d’aquests poemes són Pérez Montaner i L. Bueso. Transcrivim el text del segon en dues columnes.

EL CRIT

I

Txiki, Otaegi, Baena,
García Sanz, Sánchez
Bravo 27-IX-75

Mira l’horror que escumeja a les platges llunyanes
són els darrers udols del vell llop de la nit
desdentat engranatge de tants anys de silenci
esbalaïts de punys fresseig foll dels deliris
boques de gebre paraules ertes
tot era nit i els dies eren ulls
d’espavent ben oberts tot era nit
als cossos nit al coll I amb temor albiraves
possibles horitzons de roselles i llavis

arà estàs lluny i a casa nostra surten
roses com punys la mort cerca la gola
trenca cames i veus arranca plors
de murs abans imperturbables
i el crit és llei i lluita contra el llop
ara estàs lluny i sol
és nit la pols que et puja al cor
que tot arreu s’estén que et diuen a tot hora
que igual el bé i el mal flor i coltell
mai no oblides el crit dels teus germans
crida amb força l’horror car les paraules
d’esma rompuda neguen en la molsa

Pérez Montaner [dins 10 poemes]

El fum d'aquells cigars
que anaven consumint-se en
les taules de truc
del bar Montecarlo.

L'ofegat gargall
d'un avi
sense ningú i desemparat
en el sòl brut.

El rum-rum de la gent
parlant dels bous...
que cal restaurar
les dances [sic] populars...

Tot aplegà a marejar-me
Tot em recordava tu

putejat per la
postguerra,
plorant i plorant
el temps perdut,
el temps que es perd...

Mentrestant,
en [sic] música al carrer,
baralla en mà i
dansa al [sic] entaulat,
tres morts mes a comptar...

les ànimes
de
tres assassinats.

A vosaltres,
companys,
Javier, Zabala, Carlos...
València, 19 de setembre, 1976
llegint un Cambio 16

Bueso (1979: 40)

El treball de la notícia és molt diferent¹⁰² en els dos poetes. En Bueso prima l'emoció directa de la intrahistòria sense quasi elaboració retòrica; Pérez Montaner, però, treballa les emocions literàriament. Cap dels dos poemes perd la ira de partida per la notícia injusta.

El 1981, les tropes de Milans del Bosch isqueren a València durant el 23-F, en l'intent de

¹⁰² Més semblants retòricament són els dos "Seveso" que escriuen Ventura Melià (1981: 47) i Granell (2000: 63), arran de la catàstrofe ecològica ocorreguda en aquell indret italià.

colp militar perpetrat pels generals Tejero i Armada. L'amenaça del feixisme tornava a ser plausible; feixisme que ocupa circularment l'inici i la fi d'*Igual vol dir Itàlia* de Ventura Melià. Al primer poema, "Cançons", llegim aquest passatge on s'interpel·la un tu-Itàlia: "Per la teua desgràcia i per la meua, / els himnes dels feixistes han campat dominants." (Ventura Melià, 1981: 13). A la fi del llibre s'inclou una biografia en vers de Pound, poeta temptat per Mussolini (1981: 89 i s.). Les "esvàstiques" apareixen en un poema de *L'ou de la gallina fosca* de Navarro, com veurem en la segona part d'aquest estudi. Granell parla d'un "braç lliure", no sabem si comunista o feixista en aquest passatge: "Sabrem així -i així decidiren que estimàssem- / que de res ens serveix el braç lliure." (Granell, 2000: 86).

Els poetes aposten per la llibertat, sobretot en els finals. Mestre acaba el seu poemari *Fletxes de vent* amb el poema "Alliberament", que fineix així, amb una picada d'ull a Montllor: "No li tens por. Ardit, inexorable, / dus el futur en la butxaca esquerra." (Mestre, 1981: 147). El roig no antilíric com el de Mestre, sinó oníricofuturista de Pérez Montaner, clou el seu text "Pluja": "i anem passant ulls morts / tots els semàfors del temps en roig." (Pérez Montaner, 1976: 16).

Aquest poema pertany a *Adveniment de l'odi*, un poemari en què, com el nom indica, sempre s'està esperant les "hores" de l'alliberament; vegeu aquests dos finals: el simbolista "esperant que els ocells / estoven cors, que esclaten els flancs del migjorn / o que a les flors més altes / reste l'alba aturada" (Pérez Montaner, 1976: 37), i el següent, més realista: "nosaltres / descansarem en pau i por rebels / a la consagració" no de la primavera (com en Stravinski) sinó de "l'esperança" (Pérez Montaner, 1976: 18). Aquest equilibri simbolicorealista és ben resolt en molts dels poemes d'*Adveniment de l'odi* de Pérez Montaner, poemari que reivindica Jenaro Talens (1990), en contra d'altres títols coetanis més espectaculars (en referència, potser, als primers llibres de Navarro i de Jàfer).

Si tornem a la lectura setantina, els poemaris amb clau social –tots esquerrans– s'omplin de sang, del seu color roig, de punys, martells i falç, d'oriflames i banderes (per exemple a *L'ou de la gallina fosca* de Navarro). L'únic que parla de "socialisme" és Beltran:

Saps?

Jo he vist aquests carrers

plens de gents i senyeres,

i he sentit amb tots ells

un ocell dins del pit.

Jo he cantat i ballat per aquestes voreres

les nits de març festeres. [...]

Ens tenen agafats entre la pau

i la seua supèrbia,

entre l'amor que ens omple

i la tremenda tasca
d'obrir-li una dreuera
al socialisme.

Beltran (1979: 21).

En un país per fer, que –com proclamava Fuster– “serà d’esquerres o no serà”, debaten i es barallen els valencians/es de la segona meitat dels 70 i dels inicis dels 80 per tal d’arribar a acords comuns sobre el nom, el dia oficial, la bandera, l’himne o la història del territori valencià. La política es viu quotidianament, en la introhistòria, ja siga en el poble amb converses de bar com a *Epigrammata* de Prats (1981: 37), ja siga a València capital com a *Mirall de miratges* de Sòria. Precisament en un poema inclòs en aquest darrer títol, anomenat “Gener del 80”, veiem un jo/tu líric que es colga a la seua cambra després que: “Arrossegues el cos / –motius valencians, / senyeres– / pels carrers de Russafa.” (Sòria, 1982: 29). Els dos llibres fan palés que la poesia de l’experiència dels recents inaugurats 80 inclou el tema polític.

Pel que fa al nom del país, Fuster encertà el vaticini i no triomfà el seu “País Valencià” sinó la “Comunitat Valenciana”. Tampoc reixí “Països Catalans”, malgrat que entre els joves les postures pancatalanistes de Fuster triomfaren dins i fora del País Valencià. Cal dir que emprà el terme el Fabregat de *Carn fresca* (1974: 37) i el seu *alter ego*, en *Assaig d’aproximació a “Falles folles fetes foc’*. Exactament diu: “jo catalaníssim” (Fabregat, 1974b: 177). No debades, Fabregat és un castellanenc valencià que estudià Magisteri a Lleida. D’un altre costat, Cardona, descendent de catalans, dedica el seu *Plouen pigues* a Fuster i Estellés, però també “als PPCC”. Per la seua banda, Jàfer prefereix Catalunya als seus articles d’*El temps* i també als seus poemes (“Catalunya i la lluna” de *Navegant obscur*); en canvi, la *Crònica carnal* de Palomero té una visió estrictament valenciana. Altrament, Bessó escriu un simbolista poema “Catalanitat”, text que tractarem més avall, al subapartat “arbre”. Això no obstant, copiarem ací només la fi, amb eixe “semen”, terme tan bessonià: “I el gra, fruit de la rosada, / bullirà als nostres ulls, / invadirà les nostres mans / i, novell semen alliberador, / fluirà pertot.” (Bessó, 1983: 23).

Pel que fa al dia nacional, en lloc del 9 d’Octubre actual es reivindicava el “Vint-i-cinc abril set-cents set”;¹⁰³ així es titula un poema de Granell, com la data clau per a la nostra politiconacional “Decadència”, títol de Mestre. Piera escriu en el ja significatiu poema anomenat “Primavera en flames”: “A l’abril, allà pel 25, el vol de les campanes tocarà: ‘Memòria d’epitafis, / enguany, / la primavera. / Encesa de perfums, / brasa a lka vida oberta, / celebrem la paraula. / Celebrem, jovenalla.” (Piera, 1991: 265). Contra el “de ponent, ni vent ni gent” amb què es recorda la Batalla d’Almansa (25-4-1707), Beltran escriu: “Ara que et sents, vençut, / gira els ulls a llevant / i oblida l’horabaixa!” (Beltran, 1979: 54). I és que, a València, el capvespre o ponent és connotat negatiu

¹⁰³ També Lluís Garigós esmenta aquesta data en un poema sense títol de *Migjorn* (DDAA, 1977: 45).

políticament; heus-ne ací un exemple del mateix llibre: “I si a la fi tries la senda verge / d’aquest treball difícil, deixa l’arma, / neteja-li el rovell a l’esperança. / Després, aixeca el puny! Serem a l’alba!” (Beltran, 1979: 40).

Pel que fa a les banderes, en Navarro abunden les “oriflames” quatribarrades a *L’ou de la gallina fosca*. Volem destacar la forma del poema següent de Piera, anomenat “Als maulets”, de *Maremar* (per ajudar a la interpretació emprem els colors; fixem-nos com a la fi del pal de la bandera –on, per a Lluïa, era Crist en *L’orde de cavalleria*– apareix el mot “Maulets”; és a dir, els perdedors de la Guerra de Successió):

...!

Lluent i tens el crit de l’horta creix.

...!

Antics genets d’oblit que tornen veu.

...!

Núvols de goig pel terrat de la por.

...!

L’eco llarg de les valls cordella el bat.

...!

Fonda bramor d’onades que rebenten.

...!

S’escampa el vent amplíssim per la plana.

...!

Altes d’esguard voleien les palmeres.

...!

Arraps de fang són clam de sang oberta.

...!

El crit encès contra la mort d’un poble.

Maulets!

Harca!

Piera (1991: 264)

També trobem la lluita per l’himne. Un sector valencianista esquerrà defengué la moixeranga d’Algemesí, que a banda de ser bella, té el valor de ser muda. Estellés inclou el poema “La moixeranga” dins *Coral del meu poble*. A *Espenta* de Beltran llegim: “Tornarem a ballar. / No sents la Moixeranga?” (1979: 51). Piera, a la secció “1977” d’*Esberranys de la música* enllaça tres poemes: “Són sons que ara escoltem”, “Silenci” i, contra aquest darrer, el patriòtic i final “Sentint la muixeranga d’Algemesí”; el text darrer comença amb un “ponent”, però no negatiu, sinó “obert” i esquerranament “roig”: “Davant del nostre poble / hi ha una finestra oberta / que mostra un ponent roig.” (v. 1-3); a la fi llegim: “Ai, amor meu estimada! Canten les ones i els rocs. / Ai, terra d’amor

furtada! Els falcons i les àligues. / Ai, companys de falç i de petjada! / Quins murs/ quins murs/
quins murs/ somriures / o metralla” (Piera, 1991: 229-230). A la fi s’imposà com a
himne oficial el del compositor Serrano amb lletra de Thous, però molts valencians mai no
compartiren la lletra que Thous dedicà a Alfons XII, hereu directe de Felip V, que derrocà el Regne
de València el 1707. Aquesta lletra diu: “Per ofrenar noves glòries a Espanya. . .”. Bessó, el 1988,
inclou el text “Consell”, dins *La terra promesa* (1988), una lliure i esquerrana utopia que no pogué
ser. A continuació reproduïm el poema sencer:

Escriu, lluita, poteja i menysprea
els qui senyoregen amb càntics d’antigues
glòries
i guien, però, al no-res els hòmens
i dones que els hi acompanyen. Creuen
que saben.
Damunt la llosa dels teus enemics
escopiran també el bon nom del teu llinatge.

Bessó (1988b: 37)

Les abundants “glòries” de *Discursos de salvació* d’Escudero també poden tindre una lectura
paròdica de l’himne dels conservadors valencians que ha esdevingut l’oficial.

Per últim, cal esmentar com a història comuna la de la Corona d’Aragó.¹⁰⁴ En aquest context
trobem la muntanya màgica del Canigó, a la Catalunya Nord (francesa des del 1659). Granell i
Mestre hi dediquen un poema cadascun; el primer inclou el text a *Exercici per a una veu* (1984) i és
curiós perquè és l’únic poema on l’adjectiu “alt” és positiu en Granell; el segon poema, el de Mestre,
pertany a *Fletxes de vent* i es dedica a “a Felip Guerau i a la seua dona, amics d’Estagell, el
Roselló”.

El primer poema d’*Igual vol dir Itàlia* es diu “Cançons”. Ventura Melià ens conta (Císcar,
2009e) que participà en una gira de poetes/cantants valencians per terres italianes. El cantant no és
solitari com la citació de Leopardi que encapçalava el poema “Cançons”. Ventura Melià, després de
Carn fresca, vol escriure un cançoner com un artesà, tornar a l’arrel dels clàssics: “La meua nissaga
ha estat ací / i pels camins d’Itàlia / en so de brega / degué cantar remotes cançons de la terra. / Cars
poetes, Ausies i Sant Jordi, / han viscut ací aventures incògnites, / escrivint el segon, en càrrec
italiana, / molt sentides cançons.” (Ventura Melià, 1981: 13). Com a curiositat, copiem el poema
amorós “Conquista” de *Fletxes de vent* de Toni Mestre: “Junts hem solcat les ones almogàvers /
d’aquest llit meu, antic de singladures... / Si tu has guanyat Sicílies, Sardenyes, / jo he conquistat

¹⁰⁴ Hi ha d’altres mites com Sant Jordi; Carmel Navarro li dedica un poema sense títol: “sant jordi porta un flor /
dintre el canó del fusell / doneu-nos-en, vós, sant jordi / d’amor i clavells vermells, / abrils amb pudor a festa / i cels per
sempre blavencs. / que us vegem una altra volta / cel amunt, cavall lluent, / quatre fonts de sang enlaire / damunt les
fonts un estel. / que els endemàs siguen lliures / no harem de cridar-vos més!” (DDAA, 1977: 118).

Atenes, Neopàtria...!” (Mestre, 1981: 27).

2. 3. 6. Classificacions de la crítica

El 1979, data quasi límit del nostre estudi, Altaió i Sala-Valldaura trauen el seu estudi i antologia *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)*. Pel que fa als subapartats del “realisme” creiem entendre bé els dos extrems; d’un costat el realisme “civil”, que podríem simplificar-lo dient que és poesia social però ben treballada formalment; de l’altre, l’“hiperrealisme” com a la descripció pura i dura de la realitat tipus *Nouveau Roman*.¹⁰⁵ En canvi, els apartats intermedis, “realisme existencial(ista)”, “narratiu” i “realisme intensiu” no ens semblen ben definits; el primer és rebutjat quasi ofensivament pels dos antologadors¹⁰⁶ i l’ “intensiu” és una mena de calaix de sastre.

Pel que fa als autors valencians, es representen amb un sol text cadascun: Granell i Pérez Montaner al “civil”, Palomero al “narratiu” i Jàfer i Ventura Melià a l’“intensiu”. Pensem que “l’enumeració desbordada de les protestes de Jaume Pérez Montaner” (Altaió i Sala-Valldaura, 1979: 62) sí que pot pertànyer al “realisme civil”; ara bé, el poema “Vesprada d’amor i única” de Granell és l’exemple que la frontera entre els dos “realismes” (“civil” i “existencial(ista)”) és un *placebo*, com molt bé indica Alonso (2000: 16-17); és a dir, en Granell i en tot autor/a compromés/a, caldria plantejar-se si tot realisme “civil” no és en el fons “existencial(ista)”, si, com en Ortega y Gasset, el jo (real) sempre és el jo (ontològic) i les circumstàncies (socials).

Innocents de pagana decadència de Palomero no és en absolut “realisme narratiu”, però Altaió i Sala-Valldaura inclouen l’únic text seu que s’hi adiu: el nové de la primera part.¹⁰⁷ Curiosament és al seu segon llibre, *Crònica carnal*, on trobem més mostres d’aquest tipus de “realisme narratiu” o “intensiu”. És un error incloure com a “realisme intensiu” els textos del Jàfer i Ventura Melià; no hi pertanyen ni el poema de *L’esmorteïda estela de la platja* del primer, al qual ells mateixos qualifiquen “més prop del retoricisme”, ni tampoc el text “Àmbit de la tasca” del segon, que destaquen per “la reificació espacial” (Altaió i Sala-Valldaura, 1980: 67-68).

Pel que fa al “retoricisme” Altaió i Sala-Valldaura inclouen tres apartats: el “classicista”, rebutjat pels antologadors, el “neopopularista” i el molt ben definiti “màgic”. En aquest darrer apartat s’inclouen, encertadament, el gros dels valencians: López i Barrio, Navarro, Piera, Jaén,

¹⁰⁵ Pel que fa a l’“hiperrealisme”, potser podríem incloure els poemes amb *travellings* per carrers d’Estellés; probablement serien rebutjats per Altaió i Sala-Valldaura com fan amb el poema d’Espunyes o amb el de Marçal de l’antologia. En la nostra opinió, només un poemari-instal·lació com *Un dia* de Ricard Huerta podria ser “hiperrealista”.

¹⁰⁶ El “realisme existencial(ista)” és antologat escassament (només 4 textos) i ix malparat amb una anàlisi tendenciosa que ofén els autors que s’hi inclouen.

¹⁰⁷ Aquell que comença per “Era comunista no massa ortodoxa”; els antologadors destaquen “la figura més íntima i menys selectiva de la figura del militant” (Altaió i Sala-Valldaura, 1979: 65).

Bonet i Jàfer (Altaió i Sala-Valldaura, 1980: 75-78). Caldria incloure dins del “retoricisme classicista”, el treball del tetrasíl·lab i el sonet de *Lívius Diamant* de Jàfer. No hi ha cap poeta valencià inclòs al tercer gran apartat, el de la “poesia sígnica”; potser és inclòs implícitament Seguí, del qual els antologadors recullen un text del seu *Cossos/espai* (Altaió i Sala-Valldaura, 1979: 40). Tal vegada hi cabrien els experiments sígnics de Fos i –amb menor claredat– de J. Huguet a *Carn fresca* (Fabregat, 1974a: 48 i 82 respectivament).

El 1980, Marco i Pont, a la seua antologia *La nova poesia catalana*, menys arriscats que Altaió i Sala-Valldaura, classifiquen els poetes en dos grans blocs: els que passen del “realisme crític a l’experiència interior” (Formosa, Pessarrodona, Comadira, Oliva i Parcerisas) i els poetes més joves (on són els valencians que antologuen, és a dir, Piera, Navarro i, només en part, Granell), units pel postsimbolisme i el surrealisme com veurem més avall. Creiem que la diferenciació és clara i útil. Uns anys abans, Pont incloïa els valencians en dos grups: Piera, juntament amb Gimferrer i Munné, en l’“asunción culturalista, cosmopolita, y más bien teórica, de la poesía y la función poética”, i Navarro i Jàfer al costat de De Palol, Urpinell, Susanna i –no tan clarament— Albertí, dins “la poesía plena de alquimias verbales –simbolista y surrealistas al fondo” (Pont, 1977).

Hem deixat per a la fi la classificació estrictament valenciana de Josep Iborra, que el 1977 publicava el seu estudi fonamental “La nova poesia catalana al País Valencià”. Amb una perspectiva limitada, de només quatre anys des del 1974, Iborra col·loca en tres grups els primers poemaris dels poetes debutants (manca, és clar, Bonet, que només publica a *Carn fresca*). Resumim l’article d’Iborra (1977: 60):

– els “bruixots” o “alquimistes” són Jàfer, Navarro, i López i Barrio, que creen un nou món amb la imatge; també hi ha uns altres poetes que ho fan, sense perdre de vista el món real, com Pérez Montaner, Jaén i Cremades, però amb recursos expressius més senzills;

– Piera (el més “pur”), Granell i Seguí “s’esforcen per esquivar la realitat transfigurant-la en la substantivació verbal del poema”;

– Ventura Melià i la major part del debut de Sellés tracten poèticament la seua vivència íntima.

Discrepem amb Iborra en dos punts. El primer rau en el fet que en el primer grup creiem que Jaén és imatgísticament igual de complex que Jàfer, Navarro o Bonet; de totes maneres, Martí i Pol sembla situar el primer Jaén entre els dos primers grups d’Iborra (Martí i Pol, 1978). Al nostre parer, López i Barrio sí que és més senzill retòricament, el més senzill de tots els del primer grup, si exceptuem Cremades. L’altre punt en què mantenim un desacord amb Iborra es refereix a l’afirmació que, malgrat que tots tenen en comú el rebuig del realisme històric anterior, la voluntat de denúncia social només s’apunta en Pérez Montaner i en Cremades. Doncs bé, creiem que caldria afegir també *L’ou de la gallina fosca* de Navarro, per bé que des d’uns “nous vials” expressius com

el simbolisme i el surrealisme.

2. 3. 7. La fi d'“una generació”

Com a conclusió d'aquest apartat (2. 3) voldríem dir la nostra sobre el concepte “generació poètica valenciana dels 70”, absurd ja *a priori* per presentar-se independentment de catalans i illencs. I absurd també perquè des d'un punt de vista estrictament valencià hauria de ser una generació bicèfala i bilingüe, i anomenar-se *Múrice-Carn fresca*. Una altra opció seria unir-se, només els catalanovalencians, a narradors i assagistes per a establir la “Generació 3i4”. Entre els valencians funciona l'edat (24 anys de diferència entre ells), l'educació rebuda (nacionalcatòlica), els fets generacionals (per a uns quants el 1968; per a tots el 1975 i la Transició, i l'AELC) i els mestres comuns Foix i Gimferrer (com havia dit ja Cabanilles), i, sobretot, el rebuig al realisme històric. Això no obstant, els punt claus, és a dir, la noció de grup i sobretot l'estil (que veurem al punt 2. 4), fallen estrepitosament. Així doncs, poc tenen en comú els uns amb els altres, com ja deien des del principi Iborra (1977) i Piera (1980). Amb la polèmica del 1979 entre Fuster i Piera, i la del 1982 entre Jaén-Navarro i Beltran-Piera-Verger-Granell,¹⁰⁸ som de la opinió que la més que improbable “generació poètica valenciana dels 70” passa definitivament a la història.

Al nostre parer, l'etiqueta “Generació dels 70” seria efímera, ja que només estaria vigent entre 1973-1981/1982, és a dir, els anys de *Carn fresca*, el Price-Congres, els Congressos de Cultura Catalana, la fundació de l'AELLC, *Cairell* i *Lletres de canvi. Llombriu*, per l'escassa edat dels seus dirigents, pertany més als 80, malgrat crear-se en el 1979. Entre els anys 1974-1978 publiquen tretze poetes nascuts entre el 1946 i el 1954; són el nucli dur de la “generació” formada, al nostre entendre, per dos grups amicals i una colla d'independents:

- el grup amical de Piera, Verger i Granell (a *Múrice* i més tard *Cairell*);
- el grup amical de Bonet (més tard *Cairell*), Navarro i Jàfer;
- els independents: Ventura Melià (amic de Fabregat i dels de la primera part de *Carn fresca*), Bessó (amic de Piera, Verger i Granell en el temps de *Múrice* i després “no-amic”), Jaén (a *Múrice*, i després amic de Piera i de Navarro), el tàndem polifacètic de Seguí (més tard *Cairell*) i Cremades, i els amics castellanencs Palomero (a *Múrice*) i Escudero.

Com a companys de viatge tenen el teòric Fabregat (amic de Ventura Melià i Piera), el

¹⁰⁸ Per manca d'interés literari no incloem els textos polèmics següents en la bibliografia: a) *Diario de Valencia*: dimecres 19 de maig del 1982 (“Fals elogi del nou jocfloralisme” de Beltran); divendres 28 de maig (“Contra Adolf Beltran” de Navarro); dissabte 29 de maig (“Flors, altars i capelletes (I)” de Jaén); diumenge 30 de maig (“Flors, altars i capelletes (II)” de Jaén); dimecres 2 de juny (“Contra el provincianisme literari” de Piera); dissabte 5 de juny (“Per una crítica no sectària” de Manuel Caballero i Ferran Torrent i “És la literatura un cau de folklòrics?” de Granell), i, per fi, diumenge 6 de juny (“Quan parlareu de literatura?” de Beltran). b) *Avui*: diumenge 30 de maig (Fabregat se'n fa ressò a la seua columna “Crònica del País Valencià”) i 16 de juny (“Gaspar Jaén Urban i la polèmica del setial poètic valencià” de Mercè Ibarz). c) La polèmica pública es clou a *Generalitat* el juliol del 1982 (“Sobre flors i violes” de Verger).

veterà Pérez Montaner i els joveníssims López i Barrio, Guerola, Cardona i Sellés. Com a guies interns optem per:

- a) Fuster, com a ideòleg pancatalanista i com a fabrista lingüístic.
- b) Gimferrer, com a poeta per a tots i en el canvi de llengua per als de *Múrice*.
- c) Piera, en el canvi de llengua per a Verger i Granell.
- d) Bonet, com a poeta¹⁰⁹ per a Navarro (segons aquest darrer declarà a *Ca Revolta* el 2014).

Contra el realisme històric dels anys 60 (Castellet/Molas i Alpera) propugnen el treball retòric, sobretot de la imatge, independentment de la temàtica (inclosa la política), però amb una tendència inicial cap a l'ornamentació, l'efecte sorprenent o, directament, l'hermetisme (excepte l'existencialista i expressionista Granell a partir, sobretot, de la part II de *Llarg camí llarg*). Creuen en la Paraula. Senten fascinació pels clàssics medievals, pel Barroc, pel simbolisme (sobretot per Rimbaud), pel postsimbolisme europeu (inclosos Rilke, Valéry, Eliot, Riba) i per les avantguardes clàssiques (sobretot el surrealisme) dels anys 20 i 30, incloses les espanyoles (Aleixandre i Lorca) i les catalanes (Salvat i Foix). Senten interès per les altres arts, sobretot pel cinema i per la música. Alguns participen en els Llibres del Mall i tots en projectes comuns amb el jovent de Catalunya i les Illes: Price-Congrés, AELC... Ara bé, és insostenible fonamentar una generació en tants pocs anys i en tants estils o línies poètiques, com veurem després.

Prompte començaran (finals dels 70) els discursos poètics menys obscurs, i el compromís en poesia de la Batalla de València. Hi haurà algunes desercions poètiques. Se'n passen brillantment a la narrativa Lozano, Cremades i Seguí, dels quals els dos darrers, amb Fabregat i Gandia Casimiro formen, en mots de Simbor (2005: 100-101), l'“esquadra valenciana” de les novel·les experimentals. Aquest darrer grup també serà estudiat per Salvador i Piquer (1992: 12). A més, Sellés, López i Barrio, Rodríguez-Castelló, Cardona, Beltran i Matutano potser se senten i són –per edat– ja dels 80. A finals dels 70, coincidint amb la Batalla de València, Estellés esdevé un model per a Jaén, Palomero i Escudero, i també, però no tant, per a Granell i per a l'heterodox i multicultural Bessó. Per altra banda, hi ha un retorn a la realitat i a la sentimentalitat: Rimbaud dóna pas a Kavafis. Ho explica perfectament Enric Sòria :

al País Valencià, el projecte poètic que impulsava la generació dels 70 fa crisi al voltant dels anys 1978-1983 per abandó, o almenys virada, dels seus mateixos adalids, com ho confirmen, a més de l'obra de Marc Granell (com a mínim de *Notícia de la tribu*, 1978), els canvis que van produint-se en la trajectòria de setantins tan conspicus com Josep Piera (*El somriure de l'herba*, 1980) i Gaspar Jaén i Urban (*Cambra de mapes*, 1982). [. . .] el perceptible canvi de rumb poètic [. . .] no és tant fruit d'una nova generació amb gustos i objectius distints com la conseqüència de l'evolució dels mateixos poetes dels 70, alguns dels quals, en els últims compassos de la

¹⁰⁹ Bonet també influeix en Franch, segons declara aquest a *Carn fresca* (Fabregat, 1974a: 147).

Transició, prenen consciència que els seus postulats literaris han fet crisi i busquen una expressivitat més clara, comunicativa i personal. Els nous poetes s'afegeixen a aquest canvi de rumb –amb predomini d'un to més reticent, despul·lat i aparentment senzill en les veus, per exemple, de Vicent Salvador o Manuel Pérez Saldanya–, que una cada vegada més intensa lectura d'Estellés reforça. (Sòria, 1997: 209).

Potser qui millor aclareix la virada cap al desornament o despul·lament cap a la claredat siga Berenguer amb el mot “sinceritat”, que explica a *Daina* en les seues ressenyes sobre Rodríguez-Bernabeu i Jaén. Berenguer afirma aquesta màxima que potser resumeix la deriva vers la claredat de molts dels 70 durant els anys 80: “La veritat és senzilla” (Berenguer, 1990).

Els anys passaven i els poetes dels 70 es feien majors, i arribava el moment de recapitular. Jàfer mirava cap enrere i escrivia l'elegia “El temps, mestre, ens empeny”, i exclamava “¡Oh dolços anys 70!”. En canvi, López i Barrio mirava al seu voltant a les tertúlies de La Forest d'Arana i escrivia aquest immisericorde sonet:

GENERACIÓ DELS 70 (I ESCAIG)

Un vespre per setmana bon tall de funcionaris
adduint cicatrius d'antiga i aspra lluita
cansats i quarentons sols beuen suc de fruit
– cafè polit i cèntric, dimecres literaris –.

Al voltant de la taula seuen protocolaris
Tímidament fustiguen les institucions
que no els fan prou ajut – en bon llatí ‘Peculia’ -
com si amb duros pogueren les imaginacions

sense fi fan l'elogi de cada lletra escrita
per epígons d'epígons. La vida no els excita
si no és domesticada als diccionaris.

sentir per un moment de llur eterna abúlia
i, mirant-se el melic, els cares de collons
el propi soterrar l'anomenen tertúlia.

López i Barrio [dins DDAA, 1992: 75]

Cal dir, a més, que el silenci es va instal·lar entre les files de *Carn fresca* ja en la seua primera part (1972-74). Fos no publicarà cap llibre i haurem d'esperar una dècada, fins el 1983, perquè retornen Canet amb *Tricycle per a bestioles* (finalista del premi Ausiàs March de Gandia) i Huguet amb *Els llibres d'Alb-Sebelaci*. I encara tres dècades més, fins el 2014, perquè Lozano i Canet tornen a publicar un poemari.

Entre els autors de la segona part de *Carn fresca* les desercions comencen amb Franch, que no trau cap poemari des del 1972; en el canvi de dècada (70-80) abandonen la publicació de poemaris Bonet, des del 79, i Ventura Melià, des del 81. Des de les seues poesies completes de la fi dels anys 80, Jàfer i Piera n'han publicat pocs originals. Entre els altres poetes joves dels 70 no han tornat a publicar cap poemari més Cremades i Arlandis (des del 1976), Sellés (1977) i Guerola (1978). Des del 1981, Cardona i Ventura Melià callen, des del 82 Seguí, des del 86 Morell, des del 88 López i Barrio, des del 92 Salvador, i Matutano ja és finat. Jaén i Urban ens confessa que deixà d'escriure a inicis dels 90 i que publica intermitentment poemaris escrits abans d'aquella època i després reescrits.

Mai no sabrem del tot per què gent de talent poètic com Bonet, Verger, Seguí, Cardona, Morell o López i Barrio deixaren de publicar (potser d'escriure) poesia. Verger ens confessa: "El que toque acaba en silenci" (Císcar, 2009o). Cardona ens prometia (2009) que estava preparant el seu tercer llibre de poemes, però de moment (2015) no l'ha publicat. Tampoc publica poesia Palomero, que deia:

Després de publicar *La rosa dels vents*, formada per textos paròdics de la vida diguem-ne histriònica, vaig comprendre que el fil narratiu de la meua prosa havia envaït la poesia, que la poesia descriptiva o narrativa havia dominat la poesia de sensacions, reflexiva, la poesia del jo. En aquell moment vaig decidir que si alguna vegada tornava a publicar poesia seria d'aquest darrer tipus. Per a mi la poesia és sobretot assaig, suggerència aleatòria d'una sèrie de reflexions que et suscita el pensament, la visió de la vida, l'anàlisi de la subjectivitat i la soledat. Així que ho vaig deixar córrer i em vaig dedicar a la novel·la i a altres activitats literàries. Si algun dia torne a escriure poesia, crec que faré un discurs analític de fotografies reflexives de la realitat, els versos que podien correspondre a les estranyes fotografies de la vida des d'un punt de vista sempre sorprenent. Però el futur no està escrit i ara tinc altres projectes. (Císcar, 2009h).

Bonet, qualificat pel seu amic Jàfer com "Cavaller del silenci" (Jàfer, 1988: 219) –com ja anunciava en la poètica que deixa en blanc en *Carn fresca* (Fabregat, 1974a: 161)– ens contava:

Crec que un poeta, amb el temps, ha de llegir poc la poesia dels altres i sí la seua; ha de fer el seu camí i els dels altres en certa manera el pertorben. Jo actualment llig sobretot assaig, poca novel·la i molt en francès. Ho sent però sóc un poeta desencantat. El fet de ser autoexigent i autocrític no implica que el resultat siga bo. [. . .] M'agradaria fer una poesia lluminosa i clara que es poguera recitar així,¹¹⁰ com aquella poesia, no pel que diu és clar, que em van dir quan tenia dos anys que feia: 'la xiqueta puja al terrat...'. (Císcar, 2009b).

¹¹⁰ El poeta obri els braços ben estirats, amb els palmells de les mans oberts.

2. 4. Aspectes de la poesia valenciana dels 70

En aquest bloc hem decidit de posar en comú alguns aspectes d'aquella poesia dels anys 70. Ja us avancem que els poetes són molt diferents entre si. Hem tractat la llengua (2. 4. 1), els paratextos (2. 4. 2), l'estructura (2. 4. 3), la mètrica i versificació (2. 4. 4), un motiu temàtic com el capvespre (2. 4. 5) i dos recursos retòrics com el símil i la metàfora *A o B* (2. 4. 6).

2. 4. 1. La llengua

Mossegueu-me / flames, lluents / com trompetes, no estèrils //
mítings en llengua estrangera, / no més crits / des del púlpit
grisenc de la por. Piera (1991: 124)

Perquè era clara i neta i no sabia /
dir paraules en llengua estrangera Granell (2000: 105).

En aquest apartat tractarem la llengua des del punt de vista dialectal en primer lloc, i, en segon lloc, incidirem en l'estranyesa del vers català dels 70. Pel que fa al model de llengua, Xavier Casp explicita el 1976, al seu *Jo també tinc set*, la voluntat de seguir les normes lingüístiques de Miquel Adlert.¹¹¹ Així, abraçaven el secessionisme dos dels grans recuperadors i promotors del català literari durant els anys 40. El seu intent desestabilitzador, però, fou en va; com ja va dir Fabregat (1974a: 112) ni els grans ni els joves “no han parat gens d'esment a l'obra de Xavier Casp”. Només dos poetes que havien publicat en el circuit literari normalitzat s'hi apunten al canvi ortogràfic que Adlert i Xavier Casp volen lingüístic: Anfós Ramon i Rafael Villar. A més, hem de tindre en compte, com assenyala Ferran Carbó en una “necrològica” (2006: 618-623) sobre Casp, que aquest, als anys 60, tan sols escrigué “Silenci” (1969) i després canvià només l'ortografia dels seus llibres. Dins del món jocfloralesc, Enric Ferrer destaca la lleitaltat lingüística d'alguns com Josep Martí i Bodí (Ferrer, 1982), però tant a ell com a Sanchis Guarner açò els costarà l'eixida forçosa de Lo Rat Penat. De la mateixa manera, López i Barrio i altres joves intentaran modernitzar i valencianitzar l'Ateneu de València i en seran expulsats.

Sobre el català emprat pels valencians cal dir que els primers poemaris dels nostres 70 són fabristes. En el debat, sobretot epistolar, que mantindran Sanchis Guarner –partidari com Enric Valor o Francesc Ferrer i Pastor de les normes del 32, és a dir, de l'estàndard valencià– i Fuster

¹¹¹ Podeu consultar els títols dels 80 i 90 del s. XX de Casp o anar directament a l'edició crítica que ha fet Ricardo Bellveser de les poesies completes del carletí.

–partidari de l'estàndard general– s'imposarà el segon. Simbor ha estudiat l'evolució del model fusterià de llengua:

L'any 1959, i més concretament en el mes d'abril, Fuster decidí per motius no explicitats tornar a la morfologia barcelonina dels inicis, íntimament sempre preferida, en els llibres, pròlegs a llibres aliens i articles editats fora del País Valencià i en les cartes adreçades a corresponents no valencians. Mantenia la reivindicació de la prudent obertura normativa del lèxic, com en els anys anteriors, però acceptava la flexió verbal, les formes reforçades dels demostratius (com sempre i amb la triple graduació habitual), les formes dels possessius tòpics amb –v– intervocàlica, pròpies del català central o barceloní (i de la major part dels dialectes catalans), les combinacions binàries dels pronoms personals àtons (les pròpies també dels clàssics, no ho oblidem) i l'accentuació barcelonina.

Mentre que mantenia les solucions morfològiques valencianes en l'àmbit valencià, però, com des de l'inici, amb els demostratius reforçats i la combinació binària dels pronoms personals àtons en barceloní. L'accentuació ara mostra vacil·lacions [. . .] En el pròleg escrit per al primer volum de les *Obres Completes*, signat l'11 de juny de 1967, Fuster exposa [...]: 'Sempre he estat partidari d'un ús gramatical únic i exclusiu. El del senyor Fabra, que al cel sia. [. . .] Però els determinants socials en què he hagut de moure'm, molt complexes, m'han decantat, i continuen decantant-me, en ocasions, a militar tímidament en el particularisme lingüístic valencià. Cada vegada menys, per cert. ' Aquesta solució dual segons el 'lector model', aquest model bifid no resulta tan estrany. És l'utilitzat per Sanchis Guarner. [. . .] Ben curiosament, i des de conviccions íntimes i públiques tan dispers, ambdós contrincants arribaven a la mateixa solució pràctica. (Simbor, 2012: 130-134).

Fabregat, ja a *Carn fresca* destaca entre els de la segona part el seu "pancatalanisme": "El seu aprenentatge de la llengua, o si més no, la depuració del 'vernacle', s'assoleix mitjançant la fruïció dels productes culturals del Principat"; i més avall:

Amb desig de superar les 'dificultats valencianes' a l'hora de l'expressió literària. Per això, per l'ambició de l'intent, hi trobarem, com un entrebanc poderós, el handicap de la llengua. Llengua que els poetes utilitzaran sense filar prim en els particularismes dialectals, amb una voluntat total de pancatalanisme: cadascú triarà del fons col·lectiu de la llengua allò que més li plaurà. (Fabregat, 1974a: 112/113).

Aquest joc dialectal el trobem, per exemple, a *grills...*, de Navarro, amb la mescla d'estàndard oriental i mallorquinismes, com el "sos" en els poemes ambientats a Mallorca.¹¹² Com a curiositat dialectal trobem la fi de *De foc i danses* de Rodríguez-Castelló, en la qual llegim: "Com un punt i a part al torrent de la desídia / Que musitem en tres modalitat dialectals -o (Ø) -e." (Rodríguez-Castelló, 1987: 55).

Maria Josep Escrivà, a la seua tesi sobre Piera escriu que només Franch emprava el dialecte valencià (Escrivà, 2000: 97, nota 16). Hi podem afegir també els debuts de López i Barrio, Escudero

¹¹² Vegeu la segona part d'aquest estudi.

els mots *sostreure* i *aviat*, més propis dels parlars orientals, alhora que el subjuntiu accentuat a la manera occidental (-és). A *Senyals de vida*, malgrat que mescla diverses formes dialectals, com en els títols “Espill” i “Mirall”, comencen a dominar les formes valencianes: “eixes almoines”, “la teua lliurança” o “eixida”. En general, usa les formes reforçades dels pronoms febles: “Me va colpir la cita” o “te busque i espere” (1980: 24 i 33 respectivament).

Cardona sempre utilitza els generals *sortir*, *petons* i *petits*. A *Plouen pigues* usa el possessiu en -v- però ja a *Pesigolles de palmera* entren les formes valencianes. Així, mescla les formes de l'imperfet de subjuntiu “tingués” i “rentara” (Cardona, 1981: 14 i 27 respectivament). A poc a poc s'imposen les formes verbals amb les terminacions pròpies del valencià: “taste”, “obrin” o el subjuntiu “ressone” (1981: 20, 22 i 49 respectivament). Hi ha certes vacil·lacions, com ara imperfets accentuats a la manera oriental (*fèiem*); l'ús del demostratiu simple *esta* i, alhora, el reforçat *aquesta*; el verb *distraure* amb *a* però *xerrar* amb *e*. Cal remarcar també que empra les formers generals *ésser*, *veure* i *tenir*, *llavors*, *dintre*, *aturar* o *cop*. Pel que fa a valencianismes lèxics i morfològics utilitza *esquena* i sobretot els diminutius que tan bé li convenen al seu to pseudonaïf: *glopet*, *soleta* i *cameta*.

Al seu primer poemari, *Cadells de la fosca trencada*, Jaén vacil·la en l'ús del possessiu; per exemple: “la teua imatge” (Jaén, 1975: 21) i “ombra teva” (1975: 27). Sempre usa l'adverbi *avui*, però la terminació -e per a la primera persona del present d'indicatiu: “no et recorde,” (1975: 54). A més, utilitza el demostratiu reforçat *aquest*, com en “aquestes tardes quietes” (1975: 31), però el simple *eixes*, com en “eixa quotidiana tristesa” (1975: 28). També és curiós com alterna el perfet simple i el perifràstic fins i tot dins d'una mateixa frase: “trenquí ales de por i de misteri/ i vaig conèixer solcs i ratlles del teu cos/ rompent als jardins l'himen de la fosca;” (1975: 55). A *Cambra de mapes* continua preferint *aquest* i *avui*, i encara hi apareix algun vers amb la morfologia verbal oriental: “Ai, amic, si veiessis aquests turons suaus, / com mamelles verdes!” (1982: 31).¹¹³ Tanmateix, en aquesta obra ja dominen les variants valencianes: “els xiquets” (1982: 12); la primera persona del present d'indicatiu en -e; les formes de subjuntiu “siga”, “haja” i “tingam” (1982: 55) i el possessiu en *u*: “les seues obres”. Altrament, hi conviuen *vesprada* i *horabaixa*, així com *eixir* i *sortir*: “Vas eixir enmig de mitologies” i “¿Sortires, estimada?” (1982: 26 i 42 respectivament). Jaén alterna de vegades els pronoms febles *em/me*, fins i tot dins del mateix poema: “em diuen de l'illa,” i “que me porten l'amor” (1982: 45). Pel que fa al registre, utilitza el col·loquial “conforme” al costat dels cultes “jamai” o “quelcom”.

Rodríguez-Castelló prefereix la forma *avui*. Passa de l'*aquí* de *La ciutat del tràngol* (“aquí on tot és estridència”) a l'*ací* (“Just ací”) d'*Esbós d'un cos*, però prefereix les formes orientals *jeu* o

¹¹³ Aquesta imatge és molt sovintejada; ja apareix en Estellés, i també en altres autors dels 70 (Bessó, *A vora mar* de Peiró o Piera).

treure. Pel que fa al subjuntiu, vacil·la fins i tot dins d'un mateix poema: “quan el sol eixugui les deus / de les fondàries / i el teu ventre, que brollava arrel pregon, / ja no s'amare, lívid, ”. A *Esbós d'un cos* ja opta per la terminació valenciana del present de subjuntiu: “fins que [. . .] el pol·len remunte” (Rodríguez-Castelló, 1983: 17). Passa del present d'indicatiu en *-o* de *La ciutat del tràngol*, com en “foragito empentes.” (1979: 57) a la terminació *-e* en *Esbós d'un cos*: “Aixeque l'arbre dels mots” (1983: 23). Només al text “Joc de la memòria” del segon llibre, *Esbós d'un cos* (1983: 52), aïlladament, torna a a construir la primera persona del present d'indicatiu en *-o*: “i que d'alguna manera em traeixo i us traeixo, ”; és una picada d'ull pancatalanista?

Escudero empra el subjuntiu imperfecte en *és*: “poguéis [...] visquéis [...] tinguessen” (Escudero, 1978: 14). Però tota la resta en occidental; el jo del present d'indicatiu en *e*: “i bufe i patege i em queixe.” (1978: 28); el subjuntiu com en “el que es puga” (1978: 39); el possessiu en *u* com en “per sentir-te meua,” (1978: 62). Vacil·la, però, entre *eixir* i *sortir*, fins i tot al mateix poema: “per on eixia l'aire trepitjat” i “per sortir d'aquell abisme irrefutable” (1978: 17).

En Bessó observem vacil·lacions al seu debut català, *Herbolari de silencis*. Així, en el present d'indicatiu llegim la terminació valenciana (*-e*) a “Torne a començar” (I, V), però la pròpia del català oriental (*-o*) a “ho cerco” (I, XVI). A *Mediterrània*, en canvi, opta ja per la morfologia verbal valenciana: “com prec l'escuma / dels forns / mai no allunye cap via”; però preferix utilitzar el possessiu en *-v-*: “la teva por al sol al dia.” (I, VII).

Al seu primer llibre, Piera empra les formes orientals, que després canviarà per les valencianes a la recopilació de poesia completa *Dictats d'amors*: “em miro desert.” i “la vida en torni plena?” (Piera, 1991: 21), “la teva absència” (1991: 23). De fet, a *Presoners d'un parèntesi* ja opta per les variants valencianes, que hem subratllat en els exemples següents: “la seua falç antiga” (1991: 55), “sense cap oronella / que embrute llur camí,” (1991: 59), “L'espai que deixe en blanc” (1991: 89). Amb tot, escriu de nou el “jeu” (1991: 103).

Al seu debut amb *Argiles*, Salvador hi inclou les formes valencianes, excepte l'adverbi *avui*, com en “Avui deixe” (Salvador, 1980: 34). Hem vist que escriu la primera persona del present d'indicatiu en *-e*, i que es decanta per l'adverbi “ací”: “I heus ací el miracle / de l'estiu que ha mort:” (1980: 25) i pel possessiu en *-u-*, com en “Ací tens els teus fills, mare,” (1980: 51). Prefereix l'imperfecte de subjuntiu a l'oriental en: “¡Qui fos missatge a la mar/ perquè el trobasses!” (1980: 35); però a l'occidental en el present: “en què puga veure” (1980: 37). Usa el verb *naixer*: “Entre les mans li naixen flors d'arena,” (1980: 50), però el verb *jeure*: “i s'ajeuen / en rajoles de fred.” (1980: 71).

Matutano tendeix a emprar el possessiu ple en la segona persona: “tes ulls” (Matutano, 1979: 9); però mescla les dues formes fins i tot en la mateixa oració: “els meus dits [. . .] fins el teu cos [. . .] tos llavis [. . .] en el meu cos i els nostres ulls” (ibíd.: 23).

El registre diatòpic col·loquial valencià és el que sobta en *A gatamèu mirant* de Bueso: “el café de matinà”, “veguérem”, “no mos llevàrem la roba”, etc. Al seu torn, els il·licitans Jaén i Morell no només no oculten els seus particularismes sinó que els mostren orgullosos. El primer, sobretot en el seu homenatge –també lingüístic– a la seua pàtria en *La festa*, i el segon, a *Òliba de la foscúria* (Morell, 1980: 10), amb paraules com *escarnella* (‘carxofa’) o *entregue* (‘sencer’), que si es veu obligada a explicitar com a “localismes”.

Trobem diminutius valencians en molts poemes. En Mestre podem llegir que les venes són “riuets” i “El jardí del record, una fonteta” (Mestre, 1981); també es veritat que en els seus poemes el tu és molt jove. Trobem un “barralet” en Beltran (1979: 15) i López i Barrio parla del “ritme dolcet de les flors” (1988: 12).

Quant als altres trets sobre registres, en resumim alguns. Entre els registres diacrònics, cal dir que trobem algun poema escrit a imitació del català medieval. Per exemple, en l’antologia *Homenatge als trobadors*, en la qual Rosanna Cantavella escriu una “Vida” dedicada a Jàfer. Entre els poemes dels 70, trobem aquest text de Cremades: “no hi ha / bèstia / més ferotge / que lo foc / eixxit / de la terra / damunt / lo vent / com una mar / salvatge”. Fixem-nos en el joc de la *x* múltiple. Entre els registres diafàsics, després veurem la tendència al cultisme arcaista d’alguns poetes. Entre els registres menys cultes, en Piera (1991: 263) trobem un insult vulgar (“cabrons”), i molts vulgarismes pseudomedievals en *Les llimes de la vosgiana* de Bessó; per exemple, en aquest poema: “Tinc malastruc, retruca el truc, / cabut, pèl put, cagacucs, tros de ruc, / camacuc de solfa frígia: tu, tu!” (Bessó, 1987: 25).

Pel que fa al registre familiar, trobem alguns passatges que imiten el llenguatge infantil. Rodríguez-Castelló escriu aquest poema: “pare tinc son / mare vull ma” (Rodríguez-Castelló, 1989: 29); el final és sarcàstic. Morell escriu a la fi d’un poema d’*Òliba de la foscúria*: “talment tornar a néixer / altra volta nadó / feble nadó / feble un nadó/ cagat i pixat a sa mare” (Morell, 1980a: 41). Morell juga amb l’expressió “és cagat a” per dir que s’assembla molt als pares; li dona un valor, però, patètic. Piera, tal vegada per ser mestre com la seua dona, utilitza molt el llenguatge familiar; empra expressions com “busca qui t’ha pegat” (Piera, 1991: 197), també moltes endevinalles i cançons; hi ha un poema molt interessant en el qual Piera construeix una escena d’amor maternal per després desmuntar-la: “Has caigut? / T’has fet bua? / Això no és res, home. / Au, vine, alça’t. / Amb una besadeta / a la ferida, la mare / et curarà del bac. / Veus com sí... / Ho veus. / Ho sents. / Obrís els ulls. / Mentida.”. Cal saber que el poema es diu “Primavera en flames” i parla del 25 d’abril.

Pel que fa als dominis ortogràfic i ortològic de la llengua, cal dir que de vegades pareix, com diu un vers de Pau Riba que reprén Navarro, que som “al país de les faltes d’ortografia”. En els textos estudiats en aquest treball abunden molt els [sic]. Les editorials de poesia, a banda de ser

poques és evident que –exceptuant, potser, 3i4– no tenien corrector ortogràfic, o que les impremtes fallaven molt. En pocs anys, però, els autors adquiriren un bon domini lingüístic, que el trio de la benzina –Bonet, Jàfer i Navarro– ja tenia des de l’inici, la qual cosa sorprenué els seus companys, tal com ho conta Verger (1991: 9-10).

B. Un català estrany

Joan Oleza declarava: “los escritores valencianos escriben de forma libresca, no conocen la lengua a fondo. Es lo que pasa. Sólo los mayores han conocido un País casi monolingüe.” (Ventura Melià, 1979a). Fuster també es queixava, mordaç: “No estoy seguro que todos los que escriben en catalán escriban en catalán. . .” (Fuster, 1979a). És cert que el domini de la llengua era un problema en una societat quasi per complet analfabeta en el seu propi idioma. Ara bé, el públic lector de poesia –malgrat la voluntat de J. Huguet o de certs poetes de l’antologia *Poesia en terra*– no serà el poble poble; sinó el poble conreat. Malgrat el “contenutisme” que reclama Fuster (1979a), els poetes escriuran per fer art i no per fer “poema-arenga” com deia el de Sueca; per a açò ja estava la cançó que –lògicament en un país per fer com era (i és) el País Valencià– tantes pàgines ocuparà a la premsa. Fins i tot, Fuster destaca el paper de la cançó com a conscienciadora i el fracàs de la poesia propugnada als anys 60 per Castellet i Molas (Fuster, 1979 b).

A poc a poc l’aposta per una poesia dura, fosca, artística –en el bon sentit de la paraula– allunyarà –o no– el possible i ja escàs públic lector de poemes. La societat, en general, reclamava “No imatges, sinó realitat”, com diu el “mestre amorós” en un poema de Jàfer (1988: 149). Però el jove grup de Navarro, Jàfer i Bonet són partidaris del “descrèdit de la realitat” –títol de Fuster–, i de canviar la societat no amb versos però sí amb recitals, encara que els versos no siguin realistes.

L’estranyesa de la llengua dels 70 arranca ja des de *Carn fresca*. En la segona part són estranys els versos de, sobretot, Ventura Melià (vegeu 2. 5. C. 2), però també de Piera, Bonet i Navarro. Bonet empra parèntesis al poema 3, que no té majúscules. Als poemes 7 i 8 no hi ha punts però sí que hi ha majúscules. També és estrany, pel que fa a majúscules i guionets, el poema “Divuitesques”, que analitzem a 2. 5. C. 2. Piera empra parèntesis (poemes 2, v. 4 i 6) i punts suspensius (poema 2).

Els joves poetes també fan servir molts trencaments versals i mots estrangers com: “au bord de la mer” (Piera), “emmor”, “please” o els títols “Archeopterix litographica” i “*La journée* 121 (insaciabilitat)”, poema en què inclou uns “voyeurs”, isomot de Bessó.

A *Carn fresca* trobem mots compostos com les “trenes-tisores” (Piera), “vius-morts” o “Mort NO-MORT” (Ventura). Ventura Melià empra majúscules fins i tot en grec i llatí: “PANTA REI”, l’AMÉN o “OH, AGNUS DEI TOLLIS PECATA MUNDI!” o “PAGA’M!/ UT ET DAS.” al poema

“De mi a tu lector, ...” (Ventura Melià [dins Fabregat, 1974a: 141-142]); també substantius en majúscula com en alemany: “Absoluta puixança del món. [. . .] Tota la Misèria del Món.”. Ventura Melià empra parèntesis i guionets i fins i tot una nota a peu de pàgina on el Ventura Melià-autor irromp per trencar la catarsi de la lectura; en la nota llegim: “Aquesta versió té expressament un cinquanta per cent de violència més que l’original. Qüestió de modes.” (Fabregat, 1974a: 138).

Quan a la tipografia cal destacar les majúscules. Per exemple, l’única majúscula de *grills...* de Navarro, *Cadells de la desfeta* de Jaén, *La ciutat del tràngol* de Rodríguez-Castelló i *Òliba de la foscuria* de Morell és la del títol. A penes dos majúscules internes en *Mites d’engany* de Matutano. Bessó només posa majúscules -i a més a tot el text- al poema inicial de *Mediterrània* i cap majúscula a *Herbolari de silencis*. Apareix en majúscula part del títol extern *RENOU. . .* de Piera i a l’interior només el títol l’“AVANTPROPS” de *grills. . .* de Navarro; també dins del pròleg de Jàfer a *L’esmoreïda estela de la platja* hi ha algunes frases en majúscula. Alguns mots apareixen en majúscula en *Corrents de fons* de Ventura; amb la majúscula inicial hi ha termes abstractes, fet adient amb el to moralista del llibre: “el Passat, Bellesa i Veritat, la Vida”; però també mots sencers com: “TRAIR, NO, JO, TU, CAOS”, recialles de l’experimentalisme dels seus textos de *Carn fresca*; també apareix “ADÉU” potser com un crit; també és un clam, aquest cop social, la fi d’aquest fragment d’Escudero: “Només dues oracions/ signant els ulls del vent: /LLIBERTAT I PAU.” (Escudero, 1978: 59). El crit també apareix destacat onomatopèiament amb l’allargament de vocals; per exemple, trobem un “criiidaaaar” rebel en *Espenta* de Beltran (1979: 27). Piera en un poema social també inclou un “clos puny-al(t)” per a després introduir un matís pessimista: “t’ofrena l’ombra del temps/ més lleu i fosca sobre el blaannncccc. . .” (Piera, 1991: 215).

Preguntàrem a Piera (Císcar, 2009k) si el seu ús dels punts suspensius era avantguardista i ens ho negà. Aquest poeta empra de vegades onomatopeies: “Diguilín-din, diguilín-dins / diguilíon / din-diguilín-din. . . n. . .” (Piera, 1991: 72); l’eco esdevé significatiu en els següent versos: els socials “Emigreu... greu... reuuu. . .” (1991: 76) i els intimistes i ecològics “verda, verd, ver, ve. . .” (1991: 259). En un mateix poema Piera qüestiona amb cometes el concepte abstracte “conegut per ‘Bellesa’”, però en canvi afirma en majúscula “LA DROVA” (1991: 243).

Amb l’avanç dels anys 80, Bonet callarà, Navarro es farà més reflexiu i només Jàfer, en textos com “L’energia és l’ésser”, reivindicarà un retorn a l’oralitat primigènia de la poesia, a tornar al carrer. A més, durà a terme, amb Pep Llopis i altres autors, el projecte “Poiemusa” i escriurà *Navegant obscur*, on cercarà la poesia recitada i cantada. Ja ho anunciava el mateix Jàfer al poema “L’oració a la vall”: “Ser accessible vol dir ser generós” (Jàfer, 1988: 160). Al text “La Vastitud” també llegim: “Allò que necessitem és una claredat extrema.” (1988: 164). Ara bé, és difícil compatibilitzar aquesta comunicabilitat amb aquest altre vers del mateix Jàfer: “Quan tot ja s’ha comprés, ¿què ens queda sinó partir?” (1988: 177). Com va dir Navarro a *L’ou de la gallina fosca*,

“els mots m’embruixen”, mots que Iborra (1977) batejarà com a “bruixots del llenguatge”. Els mots estranys o diferents, vinguen de lectures o de diccionaris, són benvinguts. De fet, un dels malnoms que reberen els poetes dels 70 fou just aquest “poetes de diccionari”. Per exemple, molts autors (fins i tot puntualment Salvador) empen el mot *navilis* en lloc de *vaixells*, un fet lògic en el cas de la historiadora-poeta Sánchez-Cutillas.

Els primers llibres dels 70 destaquen pel seu exhibicionisme cultural. Empren, per exemple, mots en altres llengües, tret típic de l’avantguarda i d’un cosmopolitisme al qual aspiraven; el paisatgisme sentimental de Llorente i la Renaixença ja és molt lluny. Els poemaris s’omplien de, per exemple, mites amb una intenció diferent i variada, que pot ser des de política fins a paròdica. La intertextualitat és un dels punts forts dels 70. Per manca d’espai només l’hem tractada puntualment de manera pràctica en els títols i en les anàlisis de poemes, i d’una manera més seriosa només en Navarro, en la segona part d’aquest estudi.

Entre els poemes dels 70 trobem citacions en castellà de Gimferrer i en anglés en el Navarro de *Carn fresca*, en castellà en Matutano (1979: 10 i 23) i en alemany a *Bardissa de foc* de Navarro. Després de *Carn fresca* els mots estrangers decauen; a *grills*... Navarro encara empra un “clochard”. Ventura Melià a *Corrents de fons* cita i tradueix Eliot en anglés i inclou títols com “Sturm und drag”. A Bessó no li importa deixar la citació en l’idioma original al llarg de la seua obra; en el seu treball intertextual trobem *topois* en l’idioma original en títols com *L’alter ego*, “*Cunnilingus*”, “*Thalassa*” o “*Carpe diem*”. Rodríguez-Castelló inclou cançons franceses com “Demain dès l’aube. . .” o “Ma solitude”. Salvador també té un títol en italià: “Labbra, pelle, acqua, piangono oggi”.

Bessó, a *Les limes de la vosgiana*, inclou moltes citacions franceses, darrere de les quals potser hi ha el satíric Rabelais o Villon. Com a mostra llegim aquests versos: “*lettre cachée, bonne à tout faire*, castells en Espanya, *madame Bernarda*, . . .”, o aquests altres del poema “La pica en pot”, que acaba així: “tot cantant un *dorenlot*, ai grandàs, ai Lancelot, / cadascú té la *pique-en-pot*, / i jo, al remat, qui m’ho diria, picat de romeria.” (Bessó, 1987: 47). Bessó és un bon metapoeta, i així ho confessa en aquests versos: “insolent perpeny de la Gàl·lia”. També hi empra el llatí “*primo*, l’honor, / a l’esquena; *secundo*, un pam i mig mesurat,” (1987: 23). Bessó de vegades empra gal·licismes: “l’herba defensada” pot referir-se als cànnabis. De tant en tant, la fi dels poemes de Bessó acaben amb l’intensificador *tan*, que ens recorda el “si” francès. Heus-ne ací unes mostres: “admet que no tot fou tan obscur.” (1984: 11); “i aqueixa bosseta de cendra / que obre davant un mar tan groc.” (1984: 30); “Recordes la remor / dels grans mots despullats / en aquesta mena de vetlles tan nues.” (1980: 37).

Pel que fa al lèxic, caldria diferenciar dos grans grups en els 70. Entre els neobarrocs caldria incloure Jáfer, Matutano, Bessó, els debuts de Palomero i Jaén, i Garcia Cervera. En una ressenya sobre Vinyoli, Granell parla de transcendir i il·luminar la realitat “a través de la utilització de

paraules i imatges tretes del món habitual, fins i tot d'aquelles que molts pocs consideren 'poètiques' (Granell, 1984). Els poetes anteriors no combreguen inicialment amb aquesta austeritat lèxica. Clarament col·loquial, Bueso és l'únic que utilitza el subdialecte valencià central. Altrament, trobem imatgeria preciosista, sobretot de joies, licors i productes exòtics –tret propi del decadentisme francès, del modernisme castellà i del *novisismo* venecià dels 70–, en autors com Jàfer, Bessó, Matutano i menys en Piera. Matutano emprà mots com “camafeu”, “topazi” o “jade”, però també “plum-cakes” o “spleen”, i llatinismes com “sargis” o “apex”. Pel que fa als nexes cultistes el *car* és comú a tots els dels 70, tot i que Sánchez-Cutillas prefereix el *perquè*.

És Jàfer qui més forçarà la creació d'un idiolecte, sobretot a la part I de *Lívius Diamant*; és com si volguera provar el lector/a, de manera que només aquell elegit, culte, podrà superar-lo, tirant mà del diccionari. En la part esmentada, indissoluble al tetrasíl·lab martellejant, trobem una sèrie de mots abstractes, com ara “fadesa” o el lul·lià “desconhort”; màgics, com “corimbes”; associats a l'antiguitat, com “aljava” o “estubes”; cultismes com “ferreny”, “sacre” o “ensonyat”. Tot això al costat del popular, aleshores, “borrissol” o del medieval “taujà”. En fi, tota una bateria de lèxic que exigeix molt al lector/a. I eixa seria la característica que diferencia els 70 respecte als poetes anteriors i molts dels posteriors. Més endavant, encara que menys barroc, Jàfer continuarà mantenint un lèxic culte.

Seguí a penes emprà un “àdhuc” a *Teoria de l'immor(t)al*, en canvi repeteix “rememorar”. L'estranyesa dels seus llibres és estètica (d'avantguardisme estructuralista), no lèxica. El sobtament de Granell no és lèxic sinó sintàctic; com ell mateix ens contà (2009c), a causa de la transitivització de verbs intransitius: “morir la mort”, “passejar la pau”; però també, lèxicament, per la desconstrucció de certs noms i adjectius emprats pel poder i pel poble positivament però que amaguen injustícies. En aquest sentit, pensem en la mania que l'emissor granellià té al “ros”, a la falsa “pau” o a la “guerra” necessària; com també a tot el vocabulari publicitari: “higiènic”, “pur”, “atlètic” etc. Pérez Montaner desmunta els mots anglesos referits al capitalisme, com *trade mark*, però també incorpora mots de la seua vida als Estats Units, com ara topònims (*Bowery*).

Cardona i Mestre, per la seua aposta més o menys neopopularista, emprén un català senzill. Pel que fa als registres, a Cardona no li importa jugar a mesclar-ne, fins i tot en un mateix poema. Heus-ne ací una mostra: “Qualsevol dia / pot caure damunt d'una pitera / i / l'iiiiiiiiiiii / serà quadrafònic. // ‘i matuquinatra’“. Així, el cultisme “quadrafònic” –en altres poemes apareix “dodecafònic”– deixa pas al col·loquialisme vulgar “i matuquinatra” (Cardona, 1981: 17). L'únic poema estrany de Cardona és aquest poema hermètic: “Xarxa isòtera / de l'alba tota justa. / Metamorfosi obscena. / A prop em lleve / sens pronunciar / cap nom.” (Cardona, 1981: 12); fixem-nos en l'adjectiu “isòtera”.

Piera es permet poques llicències lèxiques poètiques; alguna vegada hi cau en *RENOU*. . . ,

potser degut a l'herència novissima castellana. A l'obra esmentada trobem uns "lèmurs camperols" o la "bèl·lua", que prompte seran succeïts per "merles" i "romer". Fins i tot escarneix el preciosisme en un poema antiavantguardista com "La finestra i el somni XIII", en el qual hi ha un llistat-pòcima de productes locals, però també hi ha mots tan exòtics com aquests: *succí*, *trifoli* o *quàssia*. De vegades, per joc trobem versos pierans com aquests: "Viaranys d'alta boira / entre cingles alífers, / dèlfics, silencis, partíceps." (Piera, 1991: 282). De totes maneres, l'estranyesa de Piera és més aviat conceptual i sobretot sintàctica (per exemple per l'hipèrbaton) que lèxica. Aquests trets sobre Piera també poden aplicar-se al seu company Verger.

En els versos següents veiem el barroquisme de Matutano: "ni llepar sabràs búcars [sic] esvaïts / de topazis agladiolats; ni geims din nards // pudents de sexe" o "dintre l'impotència [sic] de les runes / d'iridi, cignes resplendents de cobalt nafràres [sic]" (Matutano, 1979: 9). També utilitza termes científics com: "iridi", adjectius estranys com "agladiolats", "llagimosa" o arcaïsmes com "formosa". Terron (1980) esmentarà el pseudocientifisme de Morell; aquest, efectivament, empra sobretot mots de la geometria com "angles" o aquests "vèrtexs": "dins l'ample vèrtex de l'onada". A més, crea associacions adjectivals estranyes com aquestes: "remor de fulles copsen brins aquàtics" o "dins els aspres cabells dels esparts acústics" (Morell, 1980a: 42-43). La protesta de Terron (1980) podria ser aplicable a aquests versos de Morell: "aquest saurat enduriment / pinyolenca distribució sinònima de cingles" (Morell, 1980a: 25), o a aquests de Matutano: "podran recollir amb cistelletes de lliris escarlata, mol·lècules cristal·lines de sal" (Matutano, 1979: 26). I sobretot a Garcia Cervera, sempre tan barroch. Triem dos poemes d'aquest darrer autor, en el primer usa en 10 versos els noms científics adjectivats següents: "helicoïde trèmul", "manganés maligne" i "àvids eneàgons"; també parla d'un "talismà ortogràfic" (Garcia Cervera, 1980: 42); en un altre poema trobem: "eben fornit", "desglaç rescissori", "capitell egòlatra" i "balancí babèlic" (Garcia Cervera, 1980: 51).

Beltran opta per mots senzills i corrents, per exemple "escudella" o "a mos rodó"; empra en anàfora un arcaic "ans" (Beltran, 1979: 55). Només hi ha un poema de Beltran amb una certa riquesa lèxica, però potser oposant-se a aquest llenguatge preciosista allunyat del seu públic ideal – el proletari–. El text a què ens referim acaba així: "el vent tramuntanal, força geliu, [. . .] i el cor ful!" (Beltran, 1979: 39).

Bessó té un cert gust per l'arcaisme. Si ens centrem només en el seu llibre *Prims homenatges* trobem el medieval "la dolor" (1984: 13) o l'adverbi "lli" (1984: 15), però també altres mots comuns en la seua poesia, com el determinant "mants", l'adjectiu "llong", el nom "gaiedat", la preposició "devers" o el comparatiu "aital". Pel que fa als cultismes, trobem paraules com "innominat" i alguns cultismes que esdevenen isomots bessonians com "sauló" i "gribald", i sobretot "vila", que sempre prefereix a "ciutat". Posem ara dos exemples de la llengua rica de Bessó: al poema "Blat de moro" apareixen "jamai", "car", "encar" i "novell" (1984: 23); un altre exemple

diu “Els nostres homes han llarg temps sabut / que no els deixen cap indret cap al pontó. / Erren ardents per l’onta / cap a la desolació de la muntanya, / hereus d’arrelada feresa.” (1984: 34). Fixem-nos en el “llarg temps” i en els hel·lenismes “pontó” i “onta”. A més, cal destacar un tret característic de Bessó i que creiem que l’individualitza de la resta dels poetes dels 70: la riquesa lingüística abans esmentada mesclada amb una tendència a l’abstracció. Bessó és el més ribià dels 70 en la voluntat –destacada per G. Ferrater en Riba– de dotar el català d’un discurs moral a la manera de la llengua francesa.

L’abstracció apareix també en molts poemes de Morell. L’emissor d’un poema seu en parla: “marbres vetats que hi dibuixen abstractes / senderes de llum a la colga frisos” (Morell, 1980b: 7). En el següent exemple subratllem els mots abstractes que el mateix Morell s’encarrega de mesclar amb altres concrets i, fins i tot, amb passatges si no col·loquials, almenys monologats:

nua visió de conceptes al centre
de tot allò que anomenem tenebra
miratge afegit al concepte de cos
dins la meua pell que retroba
ara sí
la platja i la seua mar que mou
ara sí
espases de llum dins l’aspror de les ones
en un vertigen de moviments iniciàtics Morell (1980b: 13)

A Morell li agrada de quan en quan sorprendre al lector/a. Fins i tot, en el seu llibre més controlat –i al nostre parer, justament per això magnífic–, *L’èsser fosc*, malgrat el “vertigen” en espiral de l’estructura morelliana, trobem un realista “flipper” totalment fora de to: “pagada claror de flippers endins la claror” (1980b: 11).

La primera secció homònima d’*A vora mar* de Peiró és dominat pel col·loquialisme i per la senzillesa: “Saps, mar?”, “Sí, mar, sí” Heus-ne ací un altre exemple: “T’estan deixant molt bruta, amiga, / molt, molt bruta.” (Peiró, 1979: 17).

Tot i que Salvador utilitza poques expressions col·loquials, a la seua en trobem algunes com “dos ulls com a plats” (Salvador, 1981: 89). El seu registre és volgudament estàndard; per exemple, prefereix els “vaixells” als “navilis” de Jàfer, de Bessó o de la historiadora poeta Sánchez-Cutillas. La llengua de Salvador és una de les més equilibrades, sense estridències, madura, si aquest adjectiu pot ser aplicable a alguna poètica. L’emissor de Salvador opta per l’elementalitat també en els conceptes en *Argiles* –com ja indica el títol–. En *Ritual de cendra*, el llenguatge ja és més ric; hi trobem fins i tot avantposicions adjectivals com “irat luxe”, imatges amb cultismes despectius com “vent de vellúria” i algun joc fònic com “de munt d’herbei tristoï” (Salvador, 1981: 71).

En la secció “Tomba-tossals” de *Calabruix*, Salvador s’acosta al lèxic preciosista dels seus coetanis. Així, hi llegim “muetzís” o versos com aquests: “la màscara reial, el coturn, l’ònix” o el

rítmic i al·ligerat “el punt de temps secret de la maragda”; ara bé, també hi conviuen elements populars com els gegants i els cabuts. Potser els versos següents exemplifiquen la dualitat culte/popular de la secció: “us engarjolaré al palau d’ivori [culte] de les bruixes corruixes [popular]” (Salvador, 1985: 57). Tant el discurs culte com el popular són estellats pel mateix emissor a “Tomba-tossals”; per exemple, la infantesa cau sota la “maltempsada”, el luxe esdevé “barat al suc d’oblit”. El discurs és enderrocat per una altra veu en el vers desplaçat al final de poema; al capdavant el que sent el lector/a és una sensació de relativitat, però no de lleugeresa, car intueix amargament que darrera el joc només pot haver la seriositat de la mort.¹¹⁴

Pel que fa al treball adjectival, cal dir que entre els poetes barrocs destaquen tres trets: la pluriadjectivació, l’avantposició adjectival (1) i el gust pels adjectius deverbals (2)¹¹⁵ que al seu torn permeten els complements adjectivals. Podeu consultar l’adjectiu en *L’esmortèida estela de la platja* de Jàfer en un treball anterior nostre (Císcar, 2014). Per manca d’espai només enumerem 3 exemples de diferents poetes (subratllem els nombrosos adjectius):

– “beus tristes membrances d’innombrables derrotes / camins petjats [2] abans / per àgils [1] cavallers de pells lluents / moren als horitzons de la massacre” (Pérez Montaner, “Umatilla Valley”).

– “llençols ordien figures en l’ombra / d’erms [1] espais plens d’espills deshabitats [2], / formes que no coneixien el goig/ d’èsser viu enmig de l’olor de la pluja.” (Jaén, 1976: 13).

– “som sota el solstici/ d’estiu, i dos gossos burells i quimèrics mantenen, / amb continus i explosius [1] lladrucs, l’horitzó conegut/ desert¹¹⁶ [2] d’estranyes [1] aparicions d’espectres blancs.” (Palomero, 1978: 27).

A banda del debut de Jàfer, el llibre més pluriadjectival dels 70 és *Innocents de pagana decadència* de Palomero, que posteriorment ha continuat el seu gust per l’adjectivació d’una manera més lúdica a *Crònica carnal*, sobretot en les descripcions caricaturesques dels personatges. Fixem-nos, en l’exemple que hem transcrit més amunt, com Palomero emprà l’epítet (“estranyes”) i l’antonímia (“conegut” vs “estranyes”). Les descripcions adjectivades ja les anunciava al seu primer llibre en català: “Erràtica, vacil·lant, / gran ignorant d’ella mateixa, s’abandonava / a l’orb impuls del pes dels dubtes, a febles estimes d’incerts / consells.” (Palomero, 1978: 29).

A continuació revisem l’adjectiu en Palomero com a mostra del barroquisme dels 70, farcit també de recursos retòrics. Hi ha isomots adjectivals en *Innocents de pagana decadència*, com

¹¹⁴ Potser aquesta seria la lectura de les cites de Lewis Carroll i Wittgenstein que encapçalen la secció; sota el joc en la praxi del primer o en la teoria del segon, hi ha una doble lectura: infantil, lúdic, d’acord, però alhora culte i seriós.

¹¹⁵ Hi destaca sobretot el primer Jaén; un exemple: “la pluja a gatwick llença gespa / a les cares que la creuen per tornar / a ciutats de ferro, per fils abrusats dibuixades” (Jaén, 1976: 62). Entre els trets adjectivals volem destacar també les terminacions “is/ssa/ssos/sses”.

¹¹⁶ El mot “desert” com adjectiu com en medieval és emprat sovint en els 70; potser per influència de Jordi de Sant Jordi. Bessó li dedica aquest homenatge: “Encar sóc en estranya contrada. / Com el molí de vent, / distant.” (Bessó, 1984: 33)

“damnosa” o “descolorit”. Trobem epítets repetits, com “esmolada navalla” o “esmolada daga”, o l’omnipresent “blanc” (com a “blancusses calavera” o aplicat a “marbre” o “escuma”). Volem destacar, però, el sintagma “africanes lleones”. Com al primer Jàfer, hi trobem el surrealista i dalinià “pudents”. En general hi ha passatges surreals als quals contribueixen, és clar, els adjectius; com en aquest fragment: “Experts arúspexs et conglaçaran / les grogues entranyes, i un mut entomarà ignorats cants / de batalles victorioses.” (Palomero, 1978: 23-24); les “entranyes” no poden ser “grogues” i les batalles –llegiu si voleu franquistes– no poden ser “victorioses” si són “ignorades” i entonats, a més, per un “mut”.

Palomero fa servir sinestèsies com “sabó dolç” en aquests versos: “Les nafres es curen amb sabó dolç” (1978: 15). Un exemple que ens sembla meravellós i surrealista és aquest: “Silencioses, voltegen les gavines de la nostra ombra.” (1978: 15); és un dels escassos versos del llibre amb unitat de sentit i monooracional. Fixem-nos en l’adjectiu aïllat a inici d’oració. “Voltegen” s’aplica a campanes, però ací llegim que són “mudes”; les “gavines” esdevenen el terme real o imaginat de les hipotètiques campanes. El fet d’unir “gavines”-campanes-silencioses a “ombra” crea la sinestèsia: s’uneixen la negació de l’oïda (“silencioses”) i la poca vista (“ombra”). De vegades pensem que Palomero més que el surrealisme estima el Carnaval, el món a l’inrevés, on tot és possible i alhora, com en aquests versos: “Envoltada de nocturnes i matinals boires,” o “l’estàtic seient de l’engronsadora”.

Pel que fa a la sintaxi, Palomero juga amb el quiasme: “Podrien contar també pavoroses [adj] solituds [N] / d’animals [N] salvatges [Adj].” (1978: 23); però també amb la circularitat i la sinonímia: “Raigs calents encenien sentiments, i fluïa el vi per la nit, / enceses les atxes.” (1978: 31); “raigs calents” i “enceses les atxes” comparteixen quiasme i camp semàntic igni. Aquest estil sintàctic consistent a deixar a la fi l’adjectiu darrere una coma és típic també de Palomero.

Fins ací els nostres apunts sobre la llengua dels 70.

2. 4. 2. Els paratextos

El paratext esdevé cada vegada més creatiu en els poemaris dels anys 70. Pel que fa al disseny de cobertes, el cineasta Rafa Gassent¹¹⁷ inaugura el canvi de poesia amb *Carn fresca* de Fabregat per a L’Estel. La portada, blanca, té a la seua meitat superior un quadrat gris argentat i, sobre fons roig, el títol i l’antologador en blanc i el subtítol en negre, tot amb diferent tipologia. Cal destacar sobretot les cobertes de la col·lecció 3i4 de poesia fins al núm. 29 (inclòs) que esdevindran, parafrasejant Salvador, “llibres de blaus”. La coberta és d’un blau bast, com de llibreta de

¹¹⁷ Gassent s’encarregarà també del fotomuntatge de la portada de *Falles folles fetes focs* de Fabregat (1974b); la foto d’aquest darrer, com un dimoni, entre focs de falla, sembla el doble o *alter ego* intradiegètic de l’autor. Trobem també Fabregat d’actor a la pel·lícula *Orson/Sade* de Gassent.

postguerra; a la part central i superior de la portada hi ha un rectangle pegat que té voraviu o sanefa en blau i blanc on s'inclou l'autor i el títol; al llom, en minúscula, l'autor i títol separats per una ratlla oblíqua. Aquestes cobertes són el logotip de la poesia catalanvalenciana dels 70, com el disseny de Tàpies per a la primera època de Llibres del Mall,¹¹⁸ o els diferents de Viladecans en el segon Mall, o el de Geest i Hoverstald per a Llibres de l'escorpí d'Edicions 62. També destaquen els dissenys de Manel Granell per a les col·leccions del seu germà Marc: el gris mig fosc de Gregal, però sobretot els "Papers erosius" d'El Cingle/Mall, negres i en blanc només l'autor, i de fons dos paral·lelograms, un amb el títol i l'altre amb una reproducció d'un dibuix. Més discrets i elegants són els monocroms càlids de l'editorial Prometeo, Fernando Torres o Lindes.

Algunes portades anuncien el seu interior. Fins i tot la manca de correcció ortogràfica interior, com el que anuncia "Quàderns Lindes". Un exemple de portada temàtica és la de *Senyals de vida* de Ventura Melià en què el dibuix de Hockney ja ens avança l'homoerotisme de l'interior; a la contraportada apareix una foto de Ventura Melià rialler i entremaliat com el mateix llibre. Aquest autor explica la intrahistòria d'algunes portades:

Sempre m'he encarregat del disseny de les portades dels meus poemaris. En el primer vaig intentar contactar amb Picasso però no fou possible. La portada de *Senyals de vida* és una reproducció de Hockney autoritzada per aquest gràcies a la mediació de Lindsay Kemp. El segell que apareix a *Igual vol dir Itàlia* és real i l'Equip Crònica em va regalar dibuixos per a una narració. (Císcar, 2009e).

Hi ha també cobertes joganeres per cap-i-cues, és a dir, amb dos títols, un de portada i l'altre de contraportada: *Cossos/espai* de Seguí / *Paraula del vent i del foc* de Cremades i Arlandis, i *Espenta* de Beltran/ *A vora mar* de Peiró. En el primer doblat els textos no estan paginats i se separen al mig per un dibuix de Maria Montes, que en va idear el disseny (Císcar, 2009f); en el segon cas, els textos sí que estan paginats, la portada d'un poemari encapçala l'altre. Per raons d'edició hi ha poemaris o plaquetes premiades localment que comparteixen edició amb altres gèneres com *El temps tatuat* de Sellés (amb una narració de Monjo) o *Mediterrània* de Bessó (amb altres premis locals de narrativa, fotografia, assaig i història). Aquest llibre és anomenat per Bessó com la pastilla de xocolata, pel seu to marronós i quadrat. Per cert, és el llibre *Herbolari de silencis* d'aquest autor, el més curiós de tots; pertany a la col·lecció Miniatures Lindes i té només 9 cm de llarg i d'ample i és escrit a mà!

Poques fotos apareixen als paratexts: entre els riallers trobem el ja esmentat Ventura Melià de *Senyals de vida*, un Rodríguez-Castelló acaramullat sembla que a la Pedrera barcelonina a *De foc i danses* i un *miniPiera* a *Dictats d'amors*. Un poc més seriosos apareixen Navarro –fotografiat per

¹¹⁸ Homenatjat per Damià Huguet a la seua col·lecció Guaret i al seu torn aquesta homenatjada per Pau Vadell a Adia.

Jàfer– a *Tria personal*, un *prehipster* Pérez Montaner a *Museu de cendres* i un hipnotitzat i endiumenjat Vicent Garcia Cervera, en un sofà, a la contraportada de *Metal·lografies i altres religions*. A la portada del mateix llibre hi ha un fotomuntatge en què apareix algú, potser l'autor, d'esquena amb les mans enllaçades, contemplant un esbós d'arquitectura.

Hi ha algunes col·laboracions amb pintors o dibuixants: per exemple, Josep Castells per a *Mites d'engany* de Matutano; un impactant dibuix d'Andreu Castillejos per a *Entranyes per a l'augur*, en el qual, a carbonet, veiem un pla americà d'un cos d'home jove o adolescent, acèfal, amb una quadribarrada a color que entra-i-ix pel cap i a més ocupa, des del melic als pits, una nafra que resulta ser el mapa del País Valencià. Uns altres treballs figuratius són els esmentats abans (a color) d'El Cingle, els mig figuratius, mig no (en blanc i negre) de Maria Montes per a *Seguí/Cremades* i el de Domènec Canet –suposem que es tracta del poeta– per a *Purgatori* de Talens. Un cas especial el trobem en les sagnies i dibuixos d'*Els caçadors salvatges* de Jàfer. Altrament, el color es perd a *Produccions Ansietat*, llibre en què també desapareix la pintura de Josep Hortolà inclosa a *Lívius Diamant* de Jàfer al Mall. Jàfer desvetla aquesta pintura:

Josep Hortolà féu el dibuix inclòs en *Lívius Diamant* després de llegir el manuscrit. Apareix expressament després dels punts suspensius i del motiu recurrent del cavaller que cavalca devers el desconegut... La interpretació crec que era aquesta: Lívius Diamant és l'ocell que, deixant-se la vida, perforant la foscor, tracta més que de "cavalcar", d'obrir-se camí en la foscúria; ha de travessar el món inferior que és sota la línia contínua, i obre una mar blava, símbol d'una vida més lluminosa. En aquest periple l'ajuden, el guien les flames que són la força del cel, la inspiració, i el sol de la nit. El dibuix si et fixes apareix cap a la meitat del llibre, a la meitat del procés de transformació, igual que el moviment d'avançar, malgrat la foscor, que fa el Lívius-ocell. (Císcar, 2009).

Pel que fa als índexs, n'hi ha alguns molt curiosos. Per exemple, el de Navarro a *grills*. . . , en què se'ns diu a l'índex inicial que hi ha les parts I, II i III, però aquestes no apareixen dins, sinó que són les cites (3 per cada part) les que separen les seccions. Apareixen també cites solitàries entre parts a *Exercici per a una veu* (El Cingle) de Granell o entre poemes a *Una estança a Alessandria* de Bessó. Hi ha poques notes a peu de pàgina; el Sifoner escriu aquest passatge: "Pregunta per la gent / que haja tingut/ la sort / d'haver fet el batxillerat: // Quin és el /

'conjunto intersección'/ quan tu i jo / estem / fent / l'amor?"; a peu de pàgina apareix una nota del C. (ompilador?): "(Trobe que el castellà no té res a fer dins la nostra poesia. És com *la marca de l'esclau*" (Sifoner, 1977: 21). Ventura Melià juga amb les notes a peu de pàgina i aprofita per a atacar les modes: la violència a *Carn fresca* (1974: 138) i el purisme que obliga a traduir al català Juan Gil-Albert a *Senyals de vida* (1980: 44). Matutano inclou a peu de pàgina de *Mites d'engany* els autors de les cites o més versos seus.

Pels paratextos lletrats a les orelles o contraportades ens assabentem d'informació preuada:

la “crisi de militància cívica” del 1976 de Bessó, el premi Ausiàs March negat a *Corrents de fons* de Ventura Melià o com la llibreria de Mestre i Frederic Martí fou cremada dues vegades. També trobem poemaris fantasmes, és a dir, anunciats però que no es publiquen: molts d'autors de *Carn fresca* i *Migjorn*, els de Garcia Cervera, *Història del sis cossos isolats* de Matutano, els inèdits castellans i catalans de Bessó, *Pràctiques/teoria* de Seguí (obra “del 1976 al 79”) o, fins i tot, el de Bonet al Mall. També s'avancen poemaris que es publiquen amb un altre nom, com el venturià *Suite italiana* que esdevindrà *Igual vol dir Itàlia*.

Els paratextos lletrats solen ser metapoètics, és a dir, en ells el mateix autor o algú anònim introdueixen els lectors/es a la poètica dels autors. Com Vicent Pons per a *El barranc de les fonts* del Sifoner, en què parla del “poble” i de les “fonts” on beu el de Pedreguer. Hi ha textos, però, que són alhora literatura o poètica, valga la redundància. Ens referim, per exemple, al text anònim de les orelles de *Metal·lografies*. . . de Garcia Cervera, en el qual algú escriu que l'obra és una “narració versificada” i conclou que “L'home com a ésser irracional, i la llibertat del llenguatge són, doncs, les característiques d'aquest volum de poesia.” El mateix Bessó sembla escriure la contraportada d'un seu llibre: “*L'ALTER EGO*, per dir-ho a la manera de Radovan Ivsic, es llança vers la freda superfície del mirall per anihilar la seva profunditat enganyosa.”. Ací Bessó torna a emprar el motiu del llibre/espill a la fi balzaciana de la contraportada de *Mites d'engany* de Matutano: “Fins aquí, doncs, la grandor i la misèria de l'espill on espurnejar aquests delicadíssims versos”. Justament en aquesta contraportada creiem que Bessó ens “enganya”, ja que critica un estil poètic que justament practica Matutano: “Acurament del llenguatge, tot i deixant de banda el preciosisme que aflora tan de sovint als nostres més joves poetes.” A Llibres del Mall, trobem un text nou, suposem que del mateix Navarro, per a *Bardissa de foc*¹¹⁹ o un fragment del “Llibre de cavalleries” de Llompart que encapçala, ja sencer a l'interior, *Cambra de mapes* de Jaén.

Als llibres de 3i4, en la primera època, apareixen uns pròlegs interessants. El de Navarro l'estudiarem en la seua part, però ja anunciem que és combatiu. El de Jàfer i el de Piera coincideixen en un dels trets propis de la seua poesia –i no ho diem en sentit negatiu–: l'egotisme. Altrament, Estellés sempre és estellesià als seus pròlegs.

En l'apartat dels títols empren la terminologia que A. López-Casanova proposa a *El texto poético. Teoría y metodología* (1994). Hi ha molts títols debutants dels 70, enigmàtics i foscos, des del 1974 amb *grills esmolens ganivets a trenc de por* de Navarro fins al 1980 amb *Òliba de la foscuria* de Morell o l'antologia *Entranyes per a l'augur*. A poc a poc vorem com els autors més lírics o realistes, i els ja evolucionats aniran introduint títols més comuns i breus com *Espenta* de Beltran, *Retaule* de Mestre, *Argiles* de Salvador o *La festa* de Jaén. Entre els títols externs només tenim en compte poemaris sencers, no plaquetes.

¹¹⁹ El copiem a la bibliografia a l'inici de la part II de l'estudi de Navarro.

No hi ha massa subtítols externs en els llibres setantins. Ventura Melià subtitula *Corrent de fons* amb *Un discurs sense mètode* i Garés Falç sense mà amb (*poemes de presó*). Bessó emprà dos subtítols amb xifres:¹²⁰ un, (1977), sota *L'alter ego de Bessó*; i l'altre, (1984-1985), sota *Les llimes de la vosgiana*, subtitulades amb una tirallonga metapoètica. També apareixia un (1976-1984) sota *Cambra de mapes* de Jaén; en aquest cas les dates tenen un correlat formal epistolar en certs poemes. A la portada d'*Espenta* apareix un *poemes* en minúscula que no apareix a l'interior. Sota *El temps tatuat* de Sellés llegim una paradoxa: (*perquè visquem una mica després d'haver mort*).

Pel que fa als títols intertextuals en trobem 4 explicitats: Palomero pren una cita de Pessoa per al seu *Innocents de pagana decadència*; *El somriure de l'herba éluardià* pot adquirir en Piera un juganer to drogoaddicte, per això del cànnabis; un poema de Nietzsche encapçala i bateja *Els caçadors salvatges* de Jàfer (vegeu la II part, dins *Bardissa* de Navarro), i, finalment, Bessó tria una cita de Berguedà per titular el seu estrany *Pagaràs els ous de cugul*. Pel que fa d'altres títols intertextuals, podem esmentar la bíblica *Bardissa de foc* de Navarro; *Lívius Diamant* ens semblava un pseudònim cavalleresc com Curial, Tirant o Ziggy Stardust fins que el mateix autor (2009) ens ho explica amablement: “el Diamant de *Lívius Diamant* hauria de ser en majúscula, ja que és el cognom del protagonista. La referència la va donar el nom de l'historiador romà Titus Livius, però vaig suprimir el nom i vaig triar ‘Diamant’ perquè era un mot fort, dens, impenetrable i transparent alhora. Igual que l'historiador romà escrivia la història del seu poble, Lívius Diamant escriu el seu propi periple o odissea” (Císcar, 2009l: 121).

Hi ha només dos títols en forma de *SP*: *A vora mar* de Peiró –en certa manera complementari d'*A l'altra vora del riu* de Franch– i el més clàssic *De foc i danses* de Rodríguez-Castelló. Hi ha alguns títols oracionals¹²² com *grills esmolen ganivets a trenc de por*¹²³ de Navarro, *Plouen pigues* de Cardona, *Pagaràs els ous de cugul* de Bessó, *Com si morís* de Verger i *RENOU: la pluja ascla els estels*. *RENOU* de Piera. L'únic títol agramatical dels 70 és el de Verger: *Com si morís*; fidel reflex del seu treball sintàctic; a més, és ambigu ja que pot referir-se a una primera o a una tercera, i, fins i tot, potser també al vosté. En la segona persona del *Pagaràs els ous de cugul* de Bessó es pot avançar la lectura moral i ètica i la venjança del seu interior; la tercera persona de Navarro, Cardona i Piera anuncia l'enaltiment de la imatge o el correlat objectiu-subjectiu. El títol *RENOU: la pluja ascla els estels*: *RENOU* de Piera és el més estrany de tots els que ixen entre el

¹²⁰ Les xifres d'escriptura de les obres fins aleshores completes de *Produccions Ansietat* de Jàfer i *Dictats d'amors* de Piera, i les *Tries personals* de Navarro i Jàfer també en duen.

¹²¹ Piera en una ressenya d'aquest llibre ja parla de Titus Livi i escriu en majúscula el diamant del títol (Piera, 1975).

¹²² Xavier Lloveras no els té en compte al pròleg a *Córrer la taronja* d'Albert Roig, on destaca aquest títol perquè “trenca la tradició enclenxinada de noms adjectivats i fatus que encapçalen els poemaris catalans”; entre aquests inclou *Refugi absent*, *Els caçadors salvatges* i *Bardissa de foc*. (Lloveras, 1989); no estem d'acord amb Lloveras.

¹²³ El títol de Navarro caldria escriure'l en minúscula perquè no inclou la majúscula dins del poemari. La majoria dels primers títols de poemaris editats per 3i4 – excepte *Cadells de la fosca trencada* de Jaén- apareixen en minúscula a la portada; dins, però, tenen majúscules. També *El temps tatuat* de Sellés és en minúscula en la portada.

1974 i 1980 a ca nostra. En primer lloc perquè és oracional, en segon lloc perquè apareixen mots en majúscula –la suprimirà a *Dictats d'amors*–, i en tercer lloc perquè és un títol capicua com *Llarg camí llarg* de Granell.

La majoria dels títols externs són un SN. Tenim 11 títols, com dirira Ramon Córdova –aplicat a Granell–, “amb un sol element nuclear, la majoria un substantiu que normalment apareix sense determinar.” (Córdova, 2012: 473). Córdova ho aplica molt bé a Granell com a prova de la “senzillesa i concisió expressiva” de la seua poesia. En aquesta línia també participen 4 dels 11 títols apareguts justament a la fi dels 70 com a reacció al “barroquisme” dominador als mitjans 70. Ens referim a la “concisió” pròpia del poema breu de *Mediterrània* de Bessó, al retorn a la lírica d'*Argiles* de Salvador i de *Retaule* de Mestre, o a l'èpica socialista-realista d'*Espenta*. Els altres 7 títols tenen també un únic substantiu però són una altra cosa: hi ha els connotats a priori negativament, com *Brutícia* de Piera i l'exclamatiu *Salvatge!* de Navarro, i els connotats espiritualment o màgicament com *Calabruix* de Salvador i *Getsemaní* de Bonet. Hi ha 13 títols amb *N + prep (de) + N*, com *Cambra de mapes* de Jaén o *Història en ella* de Seguí. I hi ha 9 títols amb *Det + N + prep + det + N*, com *La ciutat del trèngol* de Rodríguez-Castelló o *La pietat sota el mont* de Guerola.¹²⁴ Els títols són enigmàtics i obscurs. López-Casanova els qualificaria de simbólicoalusius. La fosca, de fet, és el camp semàntic preferit dels 70: *L'ou de la gallina fosca* de Navarro, *Cadells de la fosca trencada* de Jaén, els tres títols de Morell (*Espai de la tenebra*, *L'òliba de la foscúria* i *L'ésser fosc*) i *Navegant obscur* de Jàfer. El seu oposat, la llum, apareix a dos títols de Jàfer: *L'esmoreïda estela de la platja* i *Lívius Diamant*. Maria Josep Escrivà (2000) destaca el “barroquisme lèxic” dels títols del 70 i cita els primers llibres de Navarro, Piera, Ventura Melià (inclou l'inèdit *Joves llavis desclosos enmig de la foscó*) i de Jàfer. D'aquest darrer assenyala M. J. Escrivà la simplificació que duu a *Produccions Ansietat* on *L'esmoreïda estela de la platja* perd l'adjectiu i la renúncia de Piera a les majúscules de *RENOU* dins *Dictats d'amor*.

El cert és que només apareixen dos títols a priori positius: *El somriure de l'herba* de Piera i *La festa* de Jaén i Urban. Aquest darrer, dedicat al Misteri d'Elx, participa també del concepte de cerimònia com *Ritual de cendra* de Salvador o *De foc i danses* de Rodríguez-Castelló. Cal recordar que Artaud i el seu *Teatre de la crueltat* són de moda, a l'igual de la reivindicació de Bataille i Sade; per exemple per part del Seguí teòric i en la praxi en la seua narrativa; també en un poema metapoètic de Ventura Melià, com veurem més avall.

Tenim títols que són o inclouen noms propis.¹²⁵ Són espacials *Getsemaní* de Bonet, *Mediterrània* de Bessó i el jugarrí *Maremar* de Piera. Hi ha un títol format per un identificador

¹²⁴ Altres fórmules: *N + adj*: *Refugi absent* de Granell o *Crònica carnal* de Palomero; *Det + N + Adj*: *El temps tatuat* de Sellés o *L'ésser fosc* de Morell; o *N + Prep + det + N*: *Esbós d'un cos* de Rodríguez-Castelló o *Espai de la tenebra* de Morell.

¹²⁵ Un cas ambigu de títol intern és l' “Epístola a Núria”, poema de Bessó, ja que no sabem si “Núria” és un lloc o una dona.

temporal i una localització espacial: *Una estança a Alessandria* de Bessó. Trobem un simple indicador pronominal en el títol llatí *L'alter ego* de Bessó. El títol és un identificador onomàstic en *Lívius Diamant* de Jàfer i en *Àfrica* de López-Barrio. *Paraula de Miquel* d'Escudero, *Notícia de la tribu* de Granell, i *Teoria de l'immor(t)al* i *Història en ella* de Seguí es componen d'un identificador tipològic i un personatge poemàtic. Entre els senzills, *Espenta* de Beltran és un motiu temàtic factual i *Argiles* de Salvador, un indicador comú. *Els caçadors salvatges* de Jàfer indica l'identificador social i amorós. *L'acròbata dels ponts* de Rodríguez-Castelló i *Presoners d'un parèntesi* de Piera indiquen un personatge poemàtic i una localització temporal. En el primer cas els "ponts" es refereix a Alcoi. *Innocents de pagana decadència* de Palomero assenyala el personatge poemàtic i el motiu temàtic vivencial, i combina personatge poemàtic i identificador ortogràfic. *Mites d'engany* de Matutano alia identificador del rol social i motiu temàtic vivencial.

Tenim dos títols simbólicoalusius misteriosos per premonitoris: el personificat *Adveniment de l'odi* de Pérez Montaner, que avança les al·legories de "La torre de l'espera" o "Les hores retrobades", i també l'ambigu *Navegant obscur* de Jàfer, en primer lloc perquè sintàcticament "obscur" pot ser un CN del nom "Navegant", però també un C. *predicatiu* del gerundi "navegant", i, en segon lloc, és un títol metapoèticament paradoxal, com ens conta el mateix Jàfer:

En el *Navegant obscur* vaig començar a fer un intent de cercar la claredat, de desempallegar-me de les preocupacions metafísiques que va originar-me l'adolescència i que m'acompanyaren en la joventut. Diguem que *Navegant obscur* és un principi de maduresa. Volia una poesia més senzilla, tranquil·litzadora, menys obscura. Ara bé, (riu) també hi ha això d' "obscur, obscur" i la bandera negra sota la qual estaven els moviments llibertaris... (Císcar, 2009l).

Hi ha un altre títol ambigu: "l'immor(t)al", de *Teoria de l'immor(t)al* de Seguí, pot ser tant un personatge poemàtic com un personatge abstracte. L'ambigüitat lèxica, sintàctica i, fins i tot, sexual és un dels trets típics dels 70.

Pel que fa als títols amb imatges, destaquem els metafòrics en forma B d'A com *Bardissa de foc* de Navarro i *Fletxes de vent* de Mestre, o en absència B com *Presoners d'un parèntesi* de Piera (malauradament les persones –A– tenen data de caducitat). Hi ha metàfores més elaborades com la concretització personificada *El temps tatuat* de Sellés o la imatge surreal *Plouen pigues* de Cardona. Aquesta darrera altra explica el significat: "Pel que fa al títols, jo, com veus, sóc tota pigosa; a l'estiu sembla com si em ploqueren." (Císcar, 2009a). Entre els títols metonímics tenim *Història en ella* de Seguí, que ell mateix ens explica amb *Cossos/espai*; tenim el tautològic *Mites d'engany* de Matutano; els paradoxals *Refugi absent* de Granell i *Cambra de mapes* de Jaén; els personificats i al·literats en negatiu *grills esmolten ganivets a trenc de por* de Navarro i en positiu *Pessigolles de palmera* de Cardona. De nou, Fina Cardona ens explica: "El "fang" és una matèria prima, es pot

tocar. Jo sóc fetitxista amb els objectes; no sóc Diògenes però acumule trastets; m'he de fer un microcosmos a mida per estar a gust. M'interessa la quotidianitat: els olors, aromes, els objectes. La 'palmera' de *Pessigolles* estava davant de ma casa." (Císcar, 2009a). També tenim altres títols jogarrins com *Teoria de l'immor(t)al* de Seguí i, sobretot, els neologismes antitètics com *Mel-o-drama*, o metafòrics com *Maremar*, tots dos de Piera, de qui també cal destacar com a juganer el procannàbic *El somriure de l'herba*. A més, cal esmentar el títol personificat i eròtic *El desig de l'heura* de Pérez Montaner.

Pel que fa a títols relacionats amb altres arts, quant a la pintura o escultura tenim *Esbós d'un cos* de Rodríguez-Castelló, *Museu de cendres* de Pérez-Montaner, *Retaule* de Mestre. El circ o la música apareixen en *L'acròbata dels ponts* de Rodríguez-Castelló. L'arqueologia és present en *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta*. Finalment, l'arquitectura i l'urbanisme, com indica el seu segon cognom, en *Cambra de mapes* de Jaén i Urban.

Relacionats amb meteorologia trobem *La ciutat del tràngol* de Rodríguez-Castelló, *Pleniluni d'estiu* de Mestre, *Calabruix* de Salvador, *Plouen pigues* de Cardona i *L'esmoreïda estela de la platja* de Jàfer.

Sobre l'animalogia dels 70 remetem al treball de Vicent Escrivà (1979-1980). Trobem animals als títols de Navarro (*grills esmolen ganivets a trenc de por*, *L'ou de la gallina fosca* i *La paüra dels crancs*), a *L'òliba de la foscuria* de Morell i a *Cadells de la fosca trencada* de Jaén. Més tard apareixeran *Pagaràs els ous de cugul* de Bessó i, implícitament, *Els caçadors salvatges* de Jàfer. Pel que fa al regne vegetal, trobem *Pessigolles de palmera* de Cardona, el sinestèsic *Herbolari de silencis* de Bessó, el misteriós i eròtic *Les llimes de la vosgiana*, també de Bessó, *Bardissa de foc* de Navarro, *L'heura del desig* de Pérez-Montaner i *El somriure de l'herba* de Piera.

El viatge domina *Cambra de mapes* de Jaén i Urban, i *Quadern de bitàcola* de Palomero. El concepte abstracte "espai" apareix a *Espai de la tenebra* de Morell i a *Cossos/espai* de Seguí. El cos com a territori regna a *Esbós d'un cos* de Rodríguez-Castelló i a *Història en ella* de Seguí. Pel que fa als conceptes més o menys abstractes només trobem, concretitzats, *Espenta* de Beltran i *La pietat sota el món* de Guerola. Dominen sobretot els abstractes negatius: la por explícita en Navarro (*grills esmolen ganivets a trenc de por* i *La paüra dels crancs*) i implícita en *Adveniment de l'odi* de Pérez Montaner. A l'amenaça o la violència dels tres anteriors cal afegir l'únic títol exclamatiu, *Salvatge!* de Navarro, així com *A frec de coltell* de López-Barrio, l'existencialista *Presoners d'un parèntesi* de Piera, *L'esmoreïda estela de la platja* i *Els caçadors salvatges* de Jàfer i *Espenta* de Beltran.

Quant als quatre elements, predomina el foc amb cinc títols: *Bardissa de foc* de Navarro, *De foc i danses* de Rodríguez-Castelló, *Paraula del vent i del foc* de Cremades i Arlandis i, potser, *El temps tatuat* de Peiró. Qui diu foc diu cendra, com en *Museu de cendres* de Pérez Montaner i *Ritual*

de cendra de Salvador. La terra¹²⁶ inclou *La terra promesa* de Bessó i *Argiles* de Salvador. L'aigua és la protagonista de *Mediterrània* de Bessó, *L'esmoreïda estela de la platja* de Jàfer i, sobretot, de *A vora mar* de Peiró. I, per últim, el vent apareix a *Paraula del vent i del foc* de Cremades i Arlandis i a *Fletxes de vent* de Mestre.

Abunden els títols metapoètics: *Herbolari de silencis*, *Amb les armes del sonet* de Mestre; *Paraula del vent i del foc* de Cremades i Arlandis; *Esborranyes de la música* o *Mel-o-drama* de Piera; *Materials per a una mort meditada* i *Notícia de la tribu*, de Granell; *De foc i danses* de Rodríguez-Castelló; *Mites d'engany* de Matutano, i *Cossos/espai*, *Teoria de l'immor(t)al* i *Història en ella* de Seguí. La paraula¹²⁷ protagonitza dos títols: *Paraula del vent i del foc* de Cremades i Arlandis, i *Paraula de Miquel* de Josep Fèlix Escudero. El mot poema¹²⁸ apareix a la plaqueta *Deu poemes* de Pérez Montaner i a *Falç sense mà (poemes de presó)* de Josep Garés. La paraula *discurs* ocupa dos títols: *Igual vol dir Itàlia (discurs sense mètode)* de Ventura Melià i *Discursos de salvació* d'Escudero. Altrament, Sánchez-Cutillas escriu *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta*. També semblen metapoètics *Corrents de fons* i *Senyals de vida* de Ventura Melià. El pensament apareix a *Materials per a una mort meditada* de Granell.

Sense títol ni seccions apareixen *Pessigolles* de Fina Cardona, *Àfrica* de López-Barrio, *Cossos/espai* de Seguí, *Paraula del vent i del foc* de Cremades, *La ciutat del tràngol* de Rodríguez-Castelló i *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* de Sánchez-Cutillas.¹²⁹ La manca de títols interiors els atorga un afegit d'unicitat, o si voleu, més punts per fer-ne una lectura de llibre-poema.

Hi ha alguns casos curiosos. Per exemple, Piera inclou com a primera part d'*El somriure de l'herba* "9 poemes de l'orient de l'Al-Andalus"; és a dir, 9 composicions que no són seues però que ell les fa seues¹³⁰ a partir de l'original o, en aquest cas, d'adaptacions en llengües occidentals. Trobem dos llibres amb estructura a contrarellotge: *El barranc de les fonts* d'El Sifoner i *Innocents de pagana decadència* de Palomero. Aquest organitza *Innocents* en forma de zigurat: la part 1 va del text 01 a l'11 i la 2 de l'11 al darrer, el 01. El Sifoner alinea amb nombres aràbigs descendents cada part d'*El barranc de les fonts*; per exemple, la secció inicial, "La font de la mala llet", va del text 7 a l'1; a més, la penúltima secció, "La font de la injustícia", s'emmarca amb dos poemes "HOMENATGE" (a l'inici i a la fi; i al mig textos del 5 a l'1). Curiosament, l'última secció, "La font de la llibertat", és com diu Isa Tròlec a l'"epíleg": "en blanc, buida. El lector/a la pot omplir com puga." (Sifoner, 1976: 128).

¹²⁶ En autors anteriors trobem *Poemes Home-Terra* de Josep Lozano.

¹²⁷ El mot llibre ocupa dos títols d'autors anteriors: *Llibre d'amic e amada* de Sánchez-Cutillas i *El llibre d'alb-Sebelaci* d'Huguet.

¹²⁸ En autors anteriors trobem *Poemes Home-Terra* de Josep Lozano.

¹²⁹ Sánchez Cutillas, però, en la reedició del llibre dins la seua *Poesia completa* posa dígitos aràbigs a cada text.

¹³⁰ Aquesta valoració de la traducció també la trobem sobretot en l'editorial Gregal de Granell, on, per exemple, Jàfer inclou adaptacions dins *Navegant obscur*. També José Luis Falcó n'inclou a *Paisaje dividido*.

Usen sobretot dígits aràbigs: Bonet a *Carn fresca*; Jàfer a *Crònica del sol de migjorn* de *Carn fresca*, a *L'esmoreïda estela de la platja*, a la part I de *Lívius Diamant*, i, en general, a les divisions de poemes; Navarro, a *Carn fresca*, a les parts en llatins de *L'ou de la gallina fosca* i a “Vaixell de folls”; Pérez Montaner als poemes llargs “Adveniment de l'odi” i “L'heura del desig” dels llibres homònims, i a “Declaració de la nit” de *Museu de cendres*, i Jaén als poemes llargs¹³¹ de *Cadells de la fosca trencada*.

Altres autors, o aquests mateix en altres moments, opten pels nombres romans. En aquest cas tenim a Morell als seus tres llibres sense seccions; a Ventura Melià a les parts de *Corrents de fons*; Jaén a bona part de *Cambra de mapes*; Mestre a les seccions de “Fletxes de vent” del llibre homònim i als poemes de “L'espectre de la fa” del mateix llibre;¹³² Matutano a les dues seccions i a la majoria de poemes de *Mites d'engany*; Seguí a la secció “De la ficció segons es dibuixa” de *Teoria de l'immor(t)al*; Bessó a les seccions i poemes d'*Herbolari de silencis*, només a les seccions a *Mediterrània* i solament als poemes d’“Enrunament de la cendra” de *Pagaràs els ous de cugul*; Salvador sempre empra una secció sencera (“Llibre de blaus” o “Tomba-tossals”) o parcial¹³³ amb dígits romans, fins i tot a *Calabruix* titula les seccions tant amb noms com amb dígits romans (I “Tatuatge”; II “Pètals de l'odi” i III “Joncs”); Bonet dins de “Llarg, amb imatges” i a *Getsemaní*; Jàfer a les parts de *Lívius Diamant*, i Navarro a totes. També repeteixen nombres romans i títols lletrats Bessó a *Prims homenatges*;¹³⁴ Verger a *Com si morís*; Bonet a *Getsemaní*; Mestre a “Amb les armes del sonet” de *Fletxes de vent*, i Jaén a les tres seccions de *Cadells de la fosca trencada* i a algunes seccions¹³⁵ de *Cambra de mapes*. A més, cal destacar que a *La festa* apareix el títol en lletres a “La taula” o índex, mentre que al llibre en si apareixen els dígits romans.

Apareixen anònims alguns poemes dins de diverses seccions: “Estança del somnàmbul” de *Museu de cendres* de Montaner; “Espai del desig” i “Ob(e)scena” de *Teoria de l'immor(t)al* de Seguí; “Com si morís” de l'homònim de Verger, i tots els textos de *L'acròbata dels ponts* i els de les dues primeres seccions d' *Esbós d'un cos* de Rodríguez-Castelló. Divideixen en “Llibres primer i segon” Jaén el seu *Cambra de mapes* i Granell el seu *Exercici per a una veu* (a Llibres del Mall). Aquest darrer, a més, els posa lletra: “Materials per a una mort meditada” i “La calba fosca del desig”.

Pel que fa a la disposició dels versos, Bessó després dels minipoemes d'*Herbolari de silencis* i *Mediterrània*, no respecta la columna inicial de vers, sinó que prefereix els versos més o menys

¹³¹ Poemes: “gebre i gessamí: artifici al trenc de l'alba” (6 subtextos), “equinocci” (2), “assaig per a esquinçar marcides nines” (3) i “la fosca trencada” (7).

¹³² La secció “Fletxes de vent (1980)” té les parts I i II amb poemes titulats dins; la secció “L'espectre de la fada (1980)” només numera els poemes de l'I al VII.

¹³³ Els X poemes inicials de “Pètals de l'odi” de *Ritual de cendra* i III textos solts dins “Blanc de baladres” de *Calabruix*.

¹³⁴ Cada poema és dedicat a un autor excepte l'últim; exemple: el primer text es diu: “I. Dubte” i “A Leonard Cohen”.

¹³⁵ A “Cartes italianes” excepte el darrer text i a “Les flors de Bruc”.

centrats, però potser per raons editorials alienes al mateix Bessó, a *Pagaràs els ous* respecta la columna inicial. Ventura Melià prefereix desplaçar lleument el vers quan és inici d'oració. També centra els versos Jàfer, de la mateixa manera que fa Bessó a *Navegant obscur*. A *Cambra de mapes*, de Jaén, els poemes inclouen el nombre de versos múltiples de cinc, i, a més, a “L'illa”, apareix gràficament –amb pausa en blanc– la cesura.

2. 4. 3 L'estructura

Hi ha alguns autors que organitzen els seus llibres a partir de certs nombres. Així, els tres poemaris de Ventura Melià tenen cinc parts; els de Piera en solen tindre tres, i, quan la secció inclou textos breus, aquests sumen deu. Salvador divideix en tres seccions *Ritual de cendra* i *Calabruix*.

Tenim dos poemes molt unitaris o poemes-llibre, i no només per la manca de títols interns; són *Àfrica* de López Barrio i *La ciutat del trèngol* de Rodríguez-Castelló. Aquest darrer autor ens ho confessava en una entrevista:

El llibre *La ciutat dels trèngols* és potser el més unitari, ja que, de fet, els trenta textos són en realitat un sol poema, on, a partir d'un cert moment, comencen a recuperar-se imatges i versos; l'excepció són els poemes de la pàg. 53 i 55 que són d'amor i que són dedicats a una núvia i que, malgrat que participen d'una mateixa imatgeria, són estranys al llibre i hi entren amb calçador. (Císcar, 2009j).

Morell és qui més explicita la seua recerca d'unitat en tota la seua obra. A *L'òliba de la foscuria* escriu:

el llibre el considere un poema dividit en 35 sub-poemes (que segueixen un ordre cronològic), malgrat les diferències tècniques entre algunes parts del llibre i malgrat algun poema que potser sembla més deslligat de tot el context: pense que el trobament del poema XIX ha donat lloc al trobament dels cinc darrers. (Morell: 1980a: 9).

Al seu segon llibre llegim:

aquests vuits poemes que componen l' ÉSSER FOSC formen una unitat que considere com una continuació o segona part del meu llibre *Òliba de la foscúria*, potser la unitat es veja trencada amb els versos del setè poema, però, per diverses raons, crec que he de deixar-lo dins d'aquesta unitat. (Morell, 1980b: 5).

L'ésser fosc acaba amb el poema VIII. Si enllacem l'inici i la fi del text trobem aquests versos: “ara i adés i per sempre irresolta tenebra [. . .] glaçada o escrita / ben al fons dels ulls de les òlibes”; la referència als dos títols de poemaris morellians és evident. L'inici d'aquest poema VIII encapçala el seu tercer llibre, *L'espai de la tenebra* (Morell, 1986: 13).

La intertextualitat també cohesiona llibres. Hi ha citacions que separen parts de poemaris (en *grills...* de Navarro o en *Una estança a Alessandria* de Bessó). Hi ha autors citats que esdevenen constants en el mateix poemari,¹³⁶ com Eliot en *Corrents de fons* de Ventura Melià. De vegades un mateix llibre esdevé la font constant de citació, com ara l'*Antologia de la poesia francesa actual (1960/1976)* (1979) per a *Una estança a Alessandria* de Bessó. Un cas curiós és el Piera d'*El somriure de l'herba*, que inclou poemes arabigovalencians adaptats. Hi ha altres poemes traduïts pel mateix autor dins dels seus llibres; per exemple, Jàfer n'inclou a la fi de *Navegant obscur*, o en castellà, Falcó al final de *Paisaje dividido* (1981), com metapoèticament indica. La diferència entre Piera i els altres és la col·locació: en Piera són, avantguardistament al davant, com una macrocita, però també com una voluntat d'adscriure la seua poesia dins d'una tradició pròpia: la valenciana. Aquest desig ja l'havia remarcat Piera dins la seua poètica de *Carn fresca* (Fabregat, 1974: 119).

Piera empra títols metapoètics per a obrir o cloure poemaris i alguna secció; per exemple a l'inici de poemes com “Primera versió a manera d'inici” (de *Presoners d'un parèntesi*) i “Preludi de magana” (a l'inici de “Triptic-75”, del mateix poemari). També n'utilitza a la fi de textos com “Nocturn com a cloenda” (de *Brutícia*), “Epíleg literi on s'esgota el poema” i “Tornada després de la ficció” (de *Mel-o-drama*; enllacen amb el text del mateix llibre anomenat “Preàmbul de ficció on comença el poema”), i “Comiat” i “Epíleg després de la ficció” (d'*Esborranyes de la música*). Fins i tot, el darrer poema d'*El somriure de l'herba*, sense títol, comença així: “Finalment –quina sort– ho has aconseguit”.

La cohesió temàtica és esperable entre poemes consecutius, fins i tot entre micropoemes com alguns del primer Bessó o d'*A vora mar* de Peiró. El mot *ací* ocupa el vers inicial de molts poemes d'*Espai de la tenebra* de Morell, com el títol indica (Morell, 1986: 16, 19, 27, 34 i 43). L'altre concepte treballat al mateix llibre –malgrat que amb una intesitat menor– és l'*ara*. L'isomot *Aquí* adquireix connotacions compromeses en Bessó i cohesiona el seu poemari *Una estança a Alessandria*. Com a títol o com anàfora apareix en quatre poemes (Bessó, 1983: 19, 27, 28 i 58). En el cas contrari, el de la queixa o la denúncia tenim la iteració del mot *Ciutat* –llegiu València– en la

¹³⁶ Pere Fons i Vilardell titula cada poema del seu *Bumerang* amb un vers del mateix poema de Villon (a l'índex els podem llegir seguits). També Marsé al seu *Últimas tardes con Teresa* citava Baudelaire a l'inici de cada capítol.

secció de títol explícit “Terra amarga” de Calabruix, de Salvador (1985: 41, 43, 45, 46 i 48).¹³⁷ A *Calabruix*, de Salvador, la fi del poema II enllaça amb l’inici del III: “amb sucre he dibuixat les teues mans.” i ”I he dibuixat les teues mans”, respectivament. Dins *Igual vol dir Itàlia*, de Ventura Melià, l’expressió “dies de glòria” enllaça amb “*Splendour in the grass*” (v. 11), i “Teatre de Sant Carles” (v. 9) i el “Cal” enllaça amb “F. L. N.” i “Fa l’elogi de Berlinger”.

La consecució de títols sol ser positiva i rebel en poemaris de temàtica social; per exemple, en *Adveniment de l’odi*, de Pérez Montaner, trobem aquests títols seguits: darrere l’“Insomni” ve el “Somni”; a la negativa “Ciutat nostra” s’oposen tot seguit “Fugida” i “Desfem l’ànima freda de l’asfalt”. En *Fletxes de vent*, de Mestre, després de títols com “Mur”, “Intolerància” i sobretot “Decadència” cal arribar pel “Sacrifici” als dos darrers títols del llibre: primer la anticadentista “Renaixença” i just després l’“Alliberament”. *Exercici per a una veu*, de Granell, acaba amb aquests cinc títols: darrere els pessimistes cronològics “Vint-i-cinc d’abril set-cents set” (derrota nacional valenciana), “Niu” (denúncia del solitari meninfot), “Crònica d’un desencís” o “Futur imperfecte” (aplicables a la Transició), arriba un “Redreçament” final, que connecta circularment amb el poema inicial anomenat programàticament “Terra lliure”. La secció II de *Refugi absent*, de Granell, consta de cinc textos; el darrer s’anomena “Per exemple” i ocorre ací, al País Valencià. Granell hi protesta per la falsa democràcia; és una denúncia o continuació de quatre ”poemes-exemples” de la injustícia sociopolítica emplaçats en terra estranya: “Western”, “Santucho”, “Seveso” i “Soweto”. Granell inclou a *Llarg camí llarg* una segona secció anomenada “Ombra viva”, que consta de sis poemes dels quals, els parells tenen títols temporals: “Vesprada de festa”, “Silenci de vesprada” i, de sobte, “Alba”. Cal dir que no és aquesta una *alba* molt esperançadora. En canvi, sí que ho és la fi del poemari; així, el text final, “La paraula” succeeix a “Una mort” i a “La por”.

Pel que fa a estructures intrapoemàtics especials, no tractarem ací les anàfores i els paral·lelismes si no és dins d’estructures més especials. L’estructura creixent¹³⁸ és emprada per Palomero al poema homònim i darrer de *Quadern de Bitàcola*. Anys després l’utilitzarà en un altre poema de *La rosa dels vents*. Estranys són també dos poemes composts de huit subpoemes monostròfics sense títol, en què s’enllacen senars i parells. Un és el primer text d’*Exercici per a una veu*¹³⁹ de Granell, amb huit textos amb xifra àrabica. Segons Granell és l’únic poema en català en què practica el surrealisme (Císcar, 2009c). L’altre text és la secció “Discursos de l’amor urbà”, de *Discursos de salvació*, d’Escudero. Tots dos juguen amb la repetició, ja siga versal (Granell) o anafòrica i en paral·lelisme (Escudero).

Al poema de Granell els senars sempre tenen com a vers inicial aquest sintagma: “Petita

¹³⁷ En la pàg. 41, el mot *Ciutat* apareix circularment a l’inici i a la fi. La secció “Terra amarga” acaba amb aquests mots: “les clavegueres totes de Ciutat.” (Salvador, 1985: 48).

¹³⁸ El poema “Els galls de la teulada” de Descot té 21 versos i cadascun agumenta de número de síl·labes: d’1 a 21.

¹³⁹ En l’edició d’El Cingle, les pàg. 13-25. En la del Mall, el primer text del “Llibre segon” o “La fosca calba del desig” a les pàg. 65-72.

lluna de vellut vermell”; aquesta “lluna” és la protagonista –en segona persona– del poema. La tercera persona domina els versos parells; al 2 i al 6 és humana, i no-humana als 4 i 8, que descriuen un paisatge artificial i antiecològic. El poema és dur i terrible tant per la violència explícita (morts, assassinats...) com per la no-vida (gratacels, ciment...); a la no-vida contribueixen la tercera persona (la no-persona) i el fet que l’única mostra d’humanitat siga lluny (la lluna), aliena –indiferent com la major part de la societat– a la humanitat i al seu dolor ontològic inherent i, sobretot, provocat per les mateixes persones. Podríem dir que és un bon pseudopoema social.

En el cas d’Escudero ens trobem davant un poema eròtic. S’alternen poemes senars i parells en paral·lelisme i amb anàfora inicial. Llegim “Ell se l’estimava” al capçal dels senars: “Ell se l’estimava nua damunt del llit [1r] muda i nua damunt del llit [3r] nua i quieta damunt del llit, [5é]”. I també un “Ella se l’estimava” a l’inici del senars: “Ella se l’estimava ample i perplex dintre del cos, [1r] viu i vençut fora del temps [3r] poderós i humil dempeus a terra [6é]”. Al text 7 *Ell i Ella* es fonen en un “Tots dos estimàveu el cos com la raó suprema” (v. 1), i al text 8, després dels 9 versos, com els anteriors, apareix un desé i estellesià vers final postorgasmàtic: “d’un home i una dona com tants, perduts en els silencis”. Escudero empra molt l’anàfora inicial de poemes consecutius; per exemple el “Deixeu-me”, a la secció “Discurs de l’acabament” de *Discursos de salvació*.

Hi ha poemaris molt circulars, com *Adveniment de l’odi*¹⁴⁰ de Pérez Montaner. Piera per exemple, organitza *Dictats d’amors*, poesia completa seua fins aleshores (1991), amb la recuperació de títols propis anteriors: “Qasida” (nom també del seu primer llibre publicat en castellà) i “Nova variació per a un rondó” (on recrea el “Rondó”, secció inicial del seu debut català *RENOU...*).

Hi ha molts també poemes circulars, sobretot aquells on es reprenen parcialment, als versos finals, els versos o conceptes inicials. Per exemple en *Una estança a Alessandria* de Bessó o *L’acròbata dels ponts* de Rodríguez-Castelló. En el llibre de Bessó, l’isomot “hivern” domina la circularitat com en aquests exemples: “Cada amant torna al somni i la seua pell s’abilla del calç.”; “Cada hivern l’amant torna al somni / i una remor de formigues al pit / sachsen el cor buit de mots sens tràgol.” (Bessó, 1983: 7). En Bessó, però, resulta normal que quan es reprenga cap a la fi varie en quelcom el vers inicial; per exemple, en un poema de l’inici llegim “A l’hivern el cos és las de joia esbargida” i cap a la fi el to esdevé més positiu: “A l’hivern el cos és las de joia amerada” (1983: 36). La joia, doncs, es recupera.

De vegades la variació introdueix a la fi del poema, paradoxalment, l’inici d’una narració

¹⁴⁰ La primera part del llibre, “La torre de l’espera”, du una citació inicial de Pedro Mir: “Eternamente sumergidos en la esperanza”. L’esperança és alguna cosa líquida, acollidora o mortal. La citació serà represa al text final, el 7, del poema “Adveniment de l’odi”, el penúltim de tot el llibre, tancant l’estructura circular. També el poema “Les hores darreres” té una estructura circular: comença amb “estar present a la caiguda de les darreres fulles”, i acaba amb “vindran a estar presents a la caiguda / de les fulles darreres de les hores darreres.”. Montaner recupera la fi del poema “La torre de l’espera” que deia “missatgers d’espavent a la caiguda de les hores.” (v. 49, fi).

que en resta fora, en *off*. Un exemple d'això és el text social “A fosques”, de Bessó: “Per aquest sender que no mena / a cap cabana / els nostres peus han sabut de l’ocàs [. . .] Per aquest sender, oh amics meus!” (1983: 20). Sembla com si l’emissor nosaltres diguera: serà un camí impossible,¹⁴¹ sí, però cal recórrer-lo. El primer text de “Terra amarga”, de Salvador, és –com el títol indica– més amarg; comença amb un homenatge a Pavese (“I vindrà la mort i dirà el teu nom.”), i acaba amb una continuació narrativa: “I quan dirà el teu nom respondràs sóc aquí. / (Lluïssor dels teus ulls cansats de tanta boira.) / I et donarà la mà d’arenas mil·lenàries. / I marxaràs tot un amb ella pels marjals.” (Salvador, 1985: 35). És un dels millors poemes de Salvador –i dels 70– al nostre parer.

A *L’acròbata dels ponts*, Rodríguez-Castelló pren com a isomot l’acció ambigua d’anar-se’n, ja siga com a viatge real o metafòric. En aquest darrer sentit hi són també la mort, el somni o l’orgasme; per exemple, tenim el “vas anant-te’n” (Rodríguez-Castelló, 1989: 19) o el “te’ns pot anar” (Rodríguez-Castelló: 34). De vegades els canvis en la circularitat provenen no pel canvi de mots (com hem vist en Bessó) sinó per l’afegiment de mots. Heus-ne ací un exemple amb un adjectiu: “en el viatge del meteor òrbita incerta” i “meteor errant a través del periple” (Rodríguez-Castelló, 1989: 23-24). Un exemple més interessant és aquest: “a la ratlla de l’horitzó dansen signes / i l’espera estrena cadències des de fa trenta-tres llunes”. El text acaba així: “i l’espera exhala cadències d’ombra / des de fa trenta-tres llunes” (1989: 15). Amb dos mots nous –“d’ombra”– se’ns conta que el temps ha passat i que ha arribat la nit; potser, fins i tot al mig del dia, com en la mort de Crist –als 33 anys– en la crucifixió. Cal relacionar aquest poema amb altres capvespres de Piera (1991: 59-60) o de Morell (1986: 19), en els quals mentre el poema transcorre el capvespre o el temps passa, fet explicitat a la fi de text (v. 2. 4. 5).

Ara bé, la circularitat total és més aviat escassa. Curiosament, quan açò ocorre, la sensació que li resta al lector/a és d’amargor, perquè el vers repetit sol versar sobre la injustícia o la mort que és, al capdavall, la major de les injustícies. Del poema “Per exemple”, de Granell, ja n’hem parlat. En copiem alguns dels versos circulars:

– “Tristes cançons rellisquen per les blanques façanes.” (Pérez Montaner, 1976: 43-44); denúncia de la deshumanització i del control militar.

– “No em derrotareu, malsons, no em derrotareu.”, “Matar?” i “No em vencereu, cabrons, així no.” (Piera, 1991: 262); pertanyen a tres dels quatre textos del poema “A ells”; no sabem a qui dedica Piera aquests insults.¹⁴²

– “Quan el seté segell es trenca tot és permés.” (Ventura Melià, 1981: 47); escrit contra el desastre nuclear de Seveso; en la mateixa secció –no debades anomenada “Res publica”– del mateix

¹⁴¹ A aquest text el succeeix “L’arbre”, poema en què es varien els mots “Ésser [. . .] arbre”, que esdevenen un tema constant: “Ésser encar un arbre al bosc [. . .] Ésser arbre fins que [. . .] Ésser fins i tot un vell arbre [. . .] Ésser-hi delerosa cendra / enjogassada amb la cendra dels arbres. / i, novell semen alliberador” (Bessó, 1983: 21-22).

¹⁴² En el mateix poemari, *Maremar*, inclou un bell i amorós “A vosaltres” que compensa aquest amarg “A ells”, el pitjor retòricament parlant de Piera. També és cert que el seu objectiu, maiakovskià, és més aviat extraliterari.

llibre *–Igual vol dir Itàlia–* trobem un altre exemple circular, si bé parcial: “Res no em dóna autoritat per a jutjar-vos.” i “Qui sabria jutjar-vos?” (1981: 53 i 55 respectivament).

– “Morirem prompte.” (Bessó, 1988b: 75); un altre exemple circular bessonià, si bé parcial, és el següent: “Tot ho trenca el segell de la mort.” i “Tot ho clou, breu, el trenc sigil·lós de la mort.” (Bessó, 1988b: 66). El segell esdevé una condemna inexorable com al poema abans esmentat de Ventura Melià.

Un altre exemple de mort que sempre torna és aquest vers de Piera: “La nit antiga, antiga, ho llança tot a perdre.”; com una lletania, conforma ell sol les estrofes segona i final del text “La nit antiga” (Piera, 1991: 267). Aquest poema és molt regular: tres tercets senars i tres versos solts com a estrofes parelles. Sembla un poema contra els incendis forestals. Per acabar els poemes circulars, hem triat aquest de Piera, perquè introdueix un altre dels temes preferits dels 70: la metapoesia. El text és el primer dels “Saurí dels sons”, de *Brutícia*. No té títol; el reproduïm sencer:

Escriure que no pots
proferir els miracles
que dintre teu inunden
l’obscur desert que ets;
que no pots crebar núvols
ni enunciar tonada
que encete crits de festa,
ni suggerir bramuls
del riu immens dels sons
fugint il·luminats
com bombolles de pluja.

Escriure que no pots. . .

Piera (1991: 131)

És un poema amb doble lectura; d’un costat la circularitat recalca la impossibilitat de l’escriptura; però alhora, mentre afirma açò, no para d’“escriure”-ho. Un altre poema metapòetic circular és aquest de Salvador: “Agafant-se al paper i escrivint / com qui cerca la deu de les paraules.” i “Amb la boca escriurà les tristes llunes.” (Salvador, 1981: 87). Pertanyen al llibre *Ritual de cendra*, que s’obri i es tanca circularment amb dos pomes en tercera persona, amb escriptors com a protagonistes, potser *alters egos* del mateix Salvador: “Acta de naixença” i “Biografia”. Aquest darrer té un començaemnt molt gilbiedmà. Al mateix llibre, *Ritual de cendra*, malgrat que l’isomot “odi” el domina, l’amor també hi és present i, de vegades, fins i tot circular: “Et faig d’argila, amor, d’argila i pètals” i “Et faig d’argila, amor, i de paraules. / Et faig d’un odi que ha fullat en pètals. / Amb ells he d’enramar el teu taüt.” (Salvador, 1981: 49). Heus-ne ací un altre exemple: “Amb la lluna i sense tu / tot és música cega.” i “Ple de lluna, ho espere.” (1981: 19); “La festa, amor, la

festa” i “La teua festa i la meua, amor.” (1981: 13).

Per acabar amb poemes d’estructura circular especial, no podem deixar d’esmentar, al nostre parer, un dels grans poemes de Piera i dels 70 catalans, ja antologat per Marco i Pont el 1980; ens referim a “Guió cap a la partitura d’un concert simfònic que duraria un instant inesgotable”. Pel que fa als poemes desdoblats amb variacions,¹⁴³ en trobem alguns. Piera, sempre amant de la circularitat, comença i quasi acaba el “Rondó” de RENO... amb els poemes I i X (el penúltim).

I

Aspre silenci als llavis. / Remor d’espills la pluja. //Peixos suats s’esveren: / blau vidriós a la pell. // De cas un esvorall/ de lluna per l’arena // ja brut de sang el vidre/ la vida en torni plena?// Com de la flama el fum/ així d’amor s’esmuny/ la solitud, mirall/ on em miro desert. // Fosc mormoleig. L’esguard/ un crit a l’horitzó. // Plou soroll de clivells. / Mor la pols de l’estiu// en pols gelat d’estàtua. / Un jorn tornarà tot: / amb quin rostre d’ivori/ o lluent esmaragda?

Piera (1991: 21)

X

Remors d’espills als llavis. / Aspre silenci: pluja. // Com el fum de la flama / la solitud s’esmuny/ d’amor, mirall suau/ on em miro: el desert. //... .. // Mor la pols de l’estiu/ en pols gelat d’estàtua. // La lluna a l’horitzó. / Silent el mar esborra / els signes de l’escuma. / Un jorn tornarà tot.

Piera (1991: 31)

“Dialèctica del fet quotidià”, de *L’alter ego* de Bessó, consta de dos poemes dins de la mateixa pàgina; en l’acció col·lectiva del segon, el “nosaltres” exigeix no un prec final, sinó una obligació sembla que envers el tu-lector: “Deus de [sic] comprendre-ho”.

I

“Aïllat del desert
que em pertoca
puc esborrar
imatges bendolgudes
mentre la cançó colpeix
amb sons femenins, sense tacte.
Comprén-ho. Som així.

II

¹⁴³ El “Rondó” al complet de Piera apareix en part 3 vegades: a *Carn fresca*, després a *RENOU*. . . i per últim a l’inici i a la fi de *Dictats d’amors*. Pel que fa als altres poemes, una part de text d’ *Esborranyes de la música* (Piera, 1991: 216) apareix després a *Brutícia* (1991: 123). Un fragment de Ventura Melià (Fabregat, 1974a: 140), el pren com a poema solt, amb variacions, el mateix autor posteriorment (Ventura Melià, 1977: 50); el seu “Vesubi” esdevé “Vesubi” a un llibre posterior (ibíd.: 67; i 1981: 69). Bessó repeteix el joicià “Jove Odysseus” a dos llibres (Bessó, 1984: 20; i 1988a). Mestre inclou alguns poemes iguals de *Pleniluni d’estiu* (1980a) a *Fletxes de vent* (1981).

Aïllats del desert
que ens pertoca
podríem esborrar
imatges macorades.
Mentre, la cançó colpeix
amb sons femenins, tendres
i assaonats sense tacte.
Deus de comprendre-ho. Som ací. Bessó (1980: 27)

Rodríguez-Castelló obri i tanca la secció “Epigrames” de *L’acròbata dels ponts* amb els següents poemes:

el desvetllava / la il·lusió de l’immutable // l’adormia / la passió de l’entropia (Rodríguez-Castelló, 1989: 27).
l’adormia / la il·lusió de l’immutable // el desvetllava / la passió de l’entropia (Rodríguez-Castelló, 1989: 36).

Segons el *DFab* l’“entropia” és la “funció termodinàmica, que expressa el principi de degradació de l’energia.” Sembla un joc amb la màxima de Lavoisier “l’energia ni es crea ni es destrueix, sinó que es transforma”, i amb la màxima llatina “ars longa, vita brevis”. La “passió” és polisèmica.

També Matutano obri i tanca la secció “Mites” del seu poemari *Mites d’engany* amb aquests dos textos, els menys interessants del llibre; són els únics on abandona tot barroquisme lèxic:

Text “Prolegomen”: “déu lluità per desvetlar la seua immortalitat/ i déu descobrí l’engany, / car misteri o revelació són/ emprestes reflectides de la mentida. / i déu restà sol.” (Matutano, 1979: 15).

Text “Epíleg”: “i així, l’home, imatge de Déu, / rebé la misteriosa caixa de pandora / i en obrir-la descobrí l’engany. / i l’home abandonà déu.” (Matutano, 1979: 31).

Com l’home és “imatge de Déu” l’acció del primer és especular, imativa; de fet, el primer “déu” és en minúscula, i equival a l’“home”. El final sorprén per inesperat. Al capdavall, Déu és doblement abandonat.

Hi ha poemes en enigma. Palomero, a *Crònica carnal* n’empra alguns. Per exemple, intuïm que l’emissor parla de les “nímfules” o “lolites” fins que ens ho corrobora aquest mot que apareix just a la fi d’“Edgar H. Humbert” (Palomero, 1981: 19). L’homenatge a “Nabokov” apareix també a la fi de “Lolita” (1981: 18) en forma de nom científic d’una papallona volàtil com la mateixa Lolita. A la fi es desvetlla el nom del màrtir “Joan Peris”, l’agermanat, al poema “Tres de març de mil cinc-cents vint-i-dos”; just després la gent li ret homenatge, és a dir, s’hi agermana. A la fi del text apareix el topònim protagonista de certs poemes com per exemple “València” (Palomero, 1981: 26) o “Vilafamés” (Salvador, 1985: 37). En el text en clau “Passatger de l’ombra”, de Granell, és a la fi

que sabem que el tu és una peça de roba interior (Granell, 2000: 95). Al seu torn, Bessó acaba el poema “Fat” amb l’emissor ocult fins aleshores: “Nosaltres, / els desconcertats peregrins.” (Bessó, 1983: 39).

A continuació comentarem la mètrica i versificació.

2. 4. 4. La mètrica i versificació

A diferència de molts joves catalans (Bru de Sala, Desclot, Pinyol, Marçal, D’Arenys. . .), els valencians no solen emprar als seus inicis la mètrica clàssica. Hi ha, però, alguna excepció, com ara Verger a *Com si morís* i Jafer als “Corals” de *Lívius Diamant*. Domina, per tant, el vers lliure.

Entre els poetes amants del vers llarg trobem Josep Fèlix Escudero. En Navarro, la llargària de vers d’*espant al pit* i de *grills*. . . (després del parèntesi de *L’ou de la gallina fosca*) donarà pas a la poesia en prosa de *Vaixell de folls* i d’obres posteriors. Palomero també emprà el vers llarg a *Innocents de pagana decadència*, mentre que al seu *Untada de mostaza*, en castellà, els versos eren brevíssims.

Pel que fa a la cesura explícita, Jaén l’empra als poemes 5, 6 i 7 de “L’illa” de *Cambra de mapes*, que són compostats de decasíl·labs (5+5), i a quasi tota *La festa* (excepte els no-sonets VIII i el XVI), composta d’alexandrins (6+6). Rodríguez-Castelló empra la cesura a un poema anònim i juganer de *L’acròbata dels ponts* en homenatge a la tertúlia La Forest d’Arana; en copiem uns versos: “ara nautes de l’insòlit en bosc ferreny/ ara nababs d’un país sense fronteres” (Rodríguez-Castelló, 1989: 20).

Pel que fa al monostrofisme, la lògica diu que els poemes breus han de ser monostròfics, com s’esdevé a *Mediterrània* i *Herbolari de silencis* de Bessó; a quasi tota l’obra de Cardona (excepte el 8è de *Pessigolles*); a *A frec de coltell* de López Barrio, o a la primera part homònima d’*A vora mar* de Peiró. Hi ha altres poemaris monostròfics: *Discursos de salvació* d’Escudero; *Òliba de la foscúria* i *L’èsser fosc* de Morell; *Falç sense mà* de Garés; *El temps tatuat* de Sellés; els poemes –pocs– de *Lívius* de Jafer; *Història en ella* de Seguí; *Espenta* de Beltran, i *Senyals de vida* de Ventura Melià.¹⁴⁴ Pel que fa a Navarro, primer alterna poemes monostròfics i pluristròfics a *éssers*. . . ; amb

¹⁴⁴ Aquest llibre potser no és monostròfic, si considerem com a canvi d’estrofa cada vegada que un vers es desplaça cap a la dreta (el mateix podem dir d’*Igual vol dir Itàlia*). Ens fa pensar això el tractament monostròfic del poema “Vesubi” o “Vesuvi”, pluristròfic a *Corrents de fons* però monoestròfic en *Igual vol dir Itàlia* (Ventura Melià, 1977: 67; i 1981: 69, respectivament).

Espant al pit abandona les estrofes per passar-se a la monostrofa; torna a emprar més d'una estrofa puntualment a *grills*. . . (poema I, 3), a *L'ou de la gallina fosca* (I, 5 i I, 15) i a algunes plaquetes. Molt curiosa és l'estructura de "Declaració de la nit", de *Museu de cendres* de Pérez Montaner: s'hi alternen els textos senars monostròfics (1, 3, 5) amb els parells pluristròfics (2, 4).

Quant als poemes llargs –en vers– dels 70, cal dir que són narratius amb tints autobiogràfics alguns de l'obra de Granell, de Salvador i potser també en les elegies de *Cambra de mapes* de Jaén. El poema més llarg dels autors estudiats és la biografia en vers sobre Pound "Requiescat" (181 versos) amb què Ventura Melià tanca *Igual vol dir Itàlia*. En aquest mateix llibre, el poeta de Riola inclou també "Àngels de l'apocalipsi" (amb 59 v.), poema en què se'ns conta i es qüestiona el terrorisme a Itàlia. També són poemes llargs els que clouen *Cambra de mapes* de Jaén i *L'ou de la gallina fosca* de Navarro; en els dos casos són excel·lents compendis temàtics de tot el llibre.

Ventura Melià, a *Senyals de vida*, no només tanca amb un poema llarg, l'homònim del llibre, sinó que també l'obri amb dos poemes llargs i programàtics, en els quals explica el seu canvi d'estil i la seua opció vital: "Declaració de principis" i "Estrelles làcties". En canvi, al mig de *Senyals de vida* els poemes solen ser breus. En el seu primer poemari, *Corrents de fons*, el text "Xifra qui desxifra" tenia 59 versos curts i se'ns contava la relació entre un jo líric i un filòleg. En conclusió, fins ara, Ventura Melià compta amb 6 poemes molt llargs.

Quant a Salvador, a *Ritual de cendra* trobem alguns poemes llargs: a la secció "Pètals de l'odi" trobem, obrint-la i tancant-la, respectivament, el text I amb 26 versos; i el poema gildebiedmanià "Testimoniatge" amb 27 versos. A *Calabruix* cal destacar el primer poema, anònim, de la secció "Terra amarga", un bell homenatge a Pavese però des del vessant oníric.

Piera sol alternar algunes seccions amb poemes llargs amb d'altres amb poemes breus. La majoria dels textos de *Presoners d'un parèntesi* i de *Mel-o-drama* –excepte els dos primers– són llargs. També ho són els d'*Esborranyes de la música*, excepte "Tres temps d'un impossible" i el darrer, "Comiat". Cal subratllar que alguns són molt llargs, com ara "Potser un himne" (67 v.) i "Sentint la muixeranga d'Algemesí" (49 v.). A *Brutícia* els poemes llargs ocupen l'inici i la fi. A *El somriure de l'herba* hi ha la secció "Díptic del desig". A *Maremar* hi ha poemes llargs, però de versos curts: "Joc ergo sum" (23 v.), "Primavera en flames" (27 v.), "El mariner" (27 v.) i "Al moll de Kalimnós" (24 v.).

Granell tendeix al poema breu. A *Llarg camí llarg* cal destacar el text narratiu autobiogràfic "Vesprada de festa" (31 v.). Allarga més els textos a *Materials per a una mort* meditada, en què narra i denuncia la tortura argentina a la secció "Plaça de les boges". Són molt llargs el 4t poema (45 v.) i el 6é (39 v.); a més, "Passatger de l'ombra" (53 v.) és un poema en enigma i necessita ser llarg perquè el final ens sorprenga. A l'inrevés que Granell, Pérez Montaner i Rodríguez-Castelló tendeixen als poemes llargs. Pérez Montaner té poemes-seccions llargs com "Adveniment de l'odi"

del llibre homònim o “Declaració de la nit” de *Museu de cendres*. Rodríguez-Castelló no només té poemes llargs com “Estètica del coit” d’*Esbós d’un cos* o tots els de *De foc i danses*, sinó que el seu primer llibre, *La ciutat del tràngol*, és un sol poema.

A continuació estudiarem els punts següents: micropoemes (A), metres clàssics i sonet (B), mètrica i versificació d’alguns poetes (C) i el poema en prosa (D).

A. Els micropoemes

Considerem poemes breus, com si de síl·labes es tractara, aquells amb 8 o menys versos, i micropoemes els que tenen 3 versos o menys. Els autors que més en conreen, fins i tot per a conformar llibres sencers, són el primer Bessó, Cardona i Mestre, i, en part Piera, Ventura, Granell i Salvador. De vegades s’empra el poema molt breu cap a la fi del llibre perquè el lector/a recupere l’alé després de poemes llargs. Així ho fan Jàfer, com veurem més avall, i Pérez Montaner, que col·loca a la fi del seu *Adveniment de l’odi*, darrere del llarg poema epistolar homònim, l’únic text breu anomenat “Posdata amb Lu Shun”. Fins i tot, López i Barrio, i Rodríguez-Castelló acaben amb poemes brevíssims dos llibres formats completament per textos breus: *Àfrica* i *La ciutat del tràngol*, respectivament.

Els micropoemes adquireixen gran valor justament per la seua condició estranya. Al text final d’*Àfrica* de López i Barrio llegim: “Diuen que Àfrica escapà de nit per a obrir-se / el ventre amb un riu esmolat.”. Aquests versos amaguen un punt metapoètic: “Àfrica” potser mor i *Àfrica* s’acaba. Aquesta reducció del poema a imatge la veiem també al text XXX d’*Espai de la tenebra* de Morell,¹⁴⁵ que diu així: “Bruts / els cristalls enganxats a la finestra / demanen almoina de l’obaga.” El micropoema de Ventura Melià “Antidescartiana” és, al contrari, reflexiu:

Em torturo, doncs existeixo:

Heautontimorumenos-ergo-sum;

Front a la màxima racionalista,¹⁴⁶ hi ha el dolor cercat com a prova de l’èsser, potser del plaer sadià. Rodríguez-Castelló¹⁴⁷ inclou dins *Esbós d’un cos* aquest “Propòsit”: “Com l’actor, que només s’afirma / en l’assumpció del personatge.”. Sembla una mena de poètica que cal relacionar

¹⁴⁵ El poema apareix cap a la fi dels XXXV textos del llibre. Cal dir que Morell inclogué 4 poemes breus dins *Migjorn* amb aquest valor imatgístic; transcrivim el segon: “bacallar i oli cru / fredor de pa / eixorden dits estamordits / cor / ascla la congesta”. L’autor il·licità sembla estar més còmode en els poemes llargs i les estructures ben travades, sense títols; per això és impossible analitzar independentment el text II de *L’èsser fosc*, que només té 8 versos.

¹⁴⁶ Veieu també el Navarro de *Bardissa de foc* (1981: 21). Aquest “Heautontimorumenos” també és el títol d’un poema de *Les flors del mal* de Baudelaire.

¹⁴⁷ A *De foc i de danses* és curiós com hi ha alguns poemes en prosa curts (“Insensatesa de la recta”, “Paraules” i “Inicial”), mentre que els textos en vers solen ser llargs.

amb la fi del llarg poema anterior (“l’espai de la passió confirmada”) o amb el cine del poema que el segueix.

Salvador escriu aquest bell “Pensament”:

Els teus passos en la cendra.

Els teus colps en la sang.

Ets tu, que arribes.

Aquest poema té una seqüència narrativa: “els teus passos”, “els teus colps” –l’emissor obri la porta– i “ets tu”, i, alhora, “en la cendra”, “en la sang” –i ací. Fixem-nos que l’ordre normal és que l’incendi –eroticomental– de la sang antecedisca la cendra. Potser cal llegir el primer vers tautològicament: la “cendra” és la negació, el “pas”, d’on renaix l’au fènix del poema o de l’amor. El *DFab* ens mena al pensament com a cosa fugaç, breu com el poema (“en un pensament”); és un fet paradoxal, si tenim en compte que el “pensament”, etimològicament, Fabra el col·loca amb el “pes” o la gravetat. Si etimològicament el mot poema ve de “flor”, de “pom”, el “pensament” és també una flor “violada”, amb “sang” com al poema. A poc a poc l’al·literació de l’oclusiva s’imposa a la de la sibilant, com si l’emissor no tinguera escapatòria. El misteri continua amb el tu, ja que ignorem la causa de la seua arribada (per amor, per matar...) i la seua identitat; potser el tu és el “Pensament” del títol, el jo desdoblant que pren autoconsciència, que naix en el part (“arribes”), però també el lector/a que naix, que es conforma quan llig el *Ritual de cendra* del llibre. En definitiva, un poema perfecte de Salvador per tres motius: l’estructura (l’únic verb a la fi i damunt el menys accional, el copulatiu “ets”), la sonoritat i sobretot la plurilectura. Un poema exemplar pel que fa al corrent de la Poesia Pura.

B. Metres i sonet

Trobem algunes estrofes estranyes, com les estrofes numerades. Navarro les empra a la fi de la part II de *L’ou de la gallina fosca* i al text “A Ramon”, com veurem a la segona part. Granell acaba *Materials per a una mort meditada* amb el text “Aixopluc”:

1.

Núvols.

Plou i plorea la pluja d’ahir i cerque

el més mínim ressò que pogués aclarir

una sola d’aquestes vesprades polsoses.

2.

Cau la persiana i encens el balcó i et mire
la pell tota anònima i lluny. Bese
el cristall, tan fred, on la nit acaba.

3.

Heu de saber que aquestes qüestions hi amaguen
un tros de fam i una feble solidesa
d'antiga por somrient la seua pau.

(Granell, 2000: 100)

El text 2 sembla un d'aquells poemes-actes teatrals de Brossa. El dodecasíl·lab domina l'1 i l'hendecasíl·lab el 3. Potser la numeració corresponga a l'estructura del poemari; és a dir, hi ha 3 subparts com 3 parts a tot el llibre: "Interior amb paisatges", "La plaça de les boges" i "Espill al fons despulla ales". El darrer sintagma del poema i del llibre –"la seua pau"– cal enllaçar-lo, circularment, amb el vers inicial de l'obra: "Passeges la pau" (Granell, 2000: 79).

Morell, als poemes I, III i IV de *L'èsser fosc* inclou nombres, però sense emprar estofes; per exemple, el poema II es divideix en 3. 0, 3. 1 i 3. 2. Es tracta de variacions del primer vers: "3. 0. - però al fons de l'onada hi són [. . .] 3. 1. - hi són en aquest ulls [. . .] 3. 2. - però hi són en aquests ulls de maragda" (Morell, 1980b: 11). En els altres dos poemes no sabem per què introdueix els dígitos. Potser en el fons siga una qüestió d'estil: semblen la Bíblia o el *Tractatus* de Wittgenstein.

A continuació tractarem les estrofes clàssiques. Pel que fa als apariats, els empren Salvador, al text segon de la secció "Blanc de balandres", de *Calabruix*. Ventura Melià els usa a *Corrents de fons*, dominen els textos "Lausanne" i "Trellall" i es combinen amb tercets a "Homenatge" i "Rites i presagis". Cal dir que l'únic poema d'apariat rimat d'estructura rimada quasi fixa és "Corda fluixa":

Fit a fit t'esguarde
i temptege un somrís.

En el que penses pense
i no em sé avenir.

Hi ha lapses terribles:
tot ho veig en perill.

El revés que espere
m'enverina la vida.

I mentre veig l'abís
parle amb un to segur.

Al dictat d'un destí.

(Ventura Melià, 1977: 59)

La rima assonant de la *i* dels versos (hepta o hexasíl·labs) parells es manté fins que la corda tibant del títol es trenca pel “perill” anunciat al v. 6 i, sobretot, per “El revés” del v. 7. Malgrat el “segur abís”, el v. 8 recupera la rima interna del v. 3 i el jo mamprén la rima extern en *i* per acabar el text. L'estructura mètrica és: -a-a-a- -a-a.

Piera empra molts tercets. El poema “Petites lletres” de *Ritual de cendra* de Salvador també està en tercets. Mestre té un poemari quasi tot de quartets (*Pleniluni d'estiu*). A *Fletxes del vent* va *in crescendo*: una secció de quartets, una d'octaves, el tercer de dos quartets i a la fi sonets; no debades el llibre es diu també “Amb les armes del sonet”.

A continuació ens centrarem en el sonet. Subratllem el canvi d'autors. A diferència dels principatins, esperonats alguns pel consell de Ferrater (“Ilegiu Foix i Carner i feu sonets”), els valencians ací estudiats l'empren poc. Hem d'esperar a l'any 80 perquè retorne el sonet amb els primers poemaris de Vicent Salvador, Toni Mestre i Andreu Morell. O amb *La festa* de Jaén, l'any 1982. I tanmateix, ja a *Carn fresca* en trobàvem un: “Archeopterix litographica”¹⁴⁸ de Ventura Melià. Sobre aquest sonet, l'únic seu publicat, el mateix autor ens contava: “hi ha algunes paraules amb una gràcia especial: per exemple, “archeopterix”, amb la qual vaig somniar i acompanyada de música de Menujín vaig fer el poema que apareix a *Carn Fresca* i que va corregir Manel Sanchis Guarner.” (Císcar, 2009e). El poema fa així:

Quimera eviterna i giravoltant
al si del somni emmirallat copsada,
al No-Res ombra resplendent alçada,
doble refús de la Mort revoltant.

D'aquell Passat ubèrrim: esquinçall
ahir nascut d'una argila rural,
ocell de joia preternatural
i del desori salvat al llenegall.

Ets a l'estany de l'esguard, fugissera,
una promesa de glòria, magnífica,
que presagia la via dreturera.

¹⁴⁸ Datat 13-XI-72/24-XI-72.

Per a l'afany del pelegrí miratge
amb clau, oberta, incerta i jeroglífica.

Explosió que anega tot missatge.

Ventura Melià (Fabregat, 1974a: 142)

El poema pertany a la línia neobarroca i, alhora, a eixa vessant inicial venturiana, metapoètica i mallarmena, que més avall qualificarem de telqueliana. La majoria dels versos són decasíl·labs de rima consonant. L'estructura mètrica és la següent: *ABBACDDCEFEFG*. Als quartets s'alternen la rima masculina i femenina; la femenina domina els tercets. El poema és temàticament un text enigmàtic, ja que no sabem de què està parlant-nos Ventura. Tampoc es percep clarament quin és el terme *A* de les metàfores en absència *B* del poema; podria ser el tu femení del v. 9. Desconeixem què impedeix el "missatge" i si podrem desxifrar el "jeroglífic". Fins i tot, hem pensat si les majúscules inicials formen un acròstic: *QDEP*: "Que Descanse En Pau". Ventura juga amb els lectors/es; empra l'estranyament al títol o en l'adjectiu "preternatural"; a cada estrofa inclou rima nova; abusa de l'hipèrbaton per martellejar-nos amb rima fàcil, com als dos participis entre dos gerundis al primer quartet, o rima rica: "giravoltant [...] revoltant", la paronomàsia "miratge [...] missatge" o l'antítesi "passat [...] presagi". Cohesiona el poema amb antítesis paradoxals com aquestes: "somni emmirallat copsada", "ombra resplendent", "clau incerta" o "fugissera [...] glòria". Però també acumula sinònims i antònims com aquestes: "glòria [...] magnífica", "promesa [...] presagia", "incerta [...] jeroglífica", "miratge [...] preternatural", o "Passat [...] ahir", i fins i tot, epítets com "argila rural". A més, fa servir termes abstractes amb majúscula, com si fóra alemany: "No-Res" i "Passat".

Semànticament, l'"ocell" del v. 7 podria ser l'ànima o el fènix. L'eco de Mallarmé al v. 9, del "sic gloria transit mundi". El lèxic és hiperbòlic, ric i recercat: "preternatural", "ubèrrim", "llenegall", "evitern" i "desori". El "llenegall", és a dir, el terreny que rellisca, s'escorre o s'esmuny, sembla lligat al caos, a l'infern dantesc, al "desori" que impedeix l'hiperbòlic "tot missatge"; front al "tot" hi ha la "una" sola i falsa. De l'"argila" naixen Adam i Eva, potser l'edat d'or de la infantesa "rural", com la del mateix Ventura, que ens la conta, potser, a la seua novel·la *Àmbit perdurable*. Com a bon poema neobarroc, també hi trobem ambigüitat sintàctica: no sabem si la "Mort" personificada refusa o és refusada al v. 4, o si alhora s'esdevenen les dues coses (com el "doble" del mateix vers). El miratge és metafòricament i personificada "pelegrí", però també "peregrí" (rar, difícil de veure). La vista ho domina tot; l'esguard (*A*) s'identifica en una metàfora *B d'A* amb un "estany" (*B*). La "nina" pot ser òptica o humana. La Quimera pot ser mitològica o no. L'au pot ser el fènix que se salva del caos. Com se salvà Orfeu. Potser la "fugissera" siga Eurídice per l'"estany" de l'Estígia. Els mots "fugissera" i "doble" ens menen al poema eròtic "Doble" de *Corrents de fons*, que acaba així: "Però no estaves tu, fugitiva!" (Ventura Melià, 1977: 69). També seria possible una

lectura eròtica del text. En fi, com hem vist és un sonet canònicament hermètic.

Entre tota la producció estudiada, només trobem dos sonets d'art menor. Piera n'inclou un a la fi del "Rondó" de *RENOU*. . . És curiós que, anys després, a *Maremar*, Piera no incloga cap sonet; potser perquè és un metre inventat pels italians i no pels grecs, i és de Grècia de la qual se'ns parla al poemari. El sonet XI diu:

I ara l'aura llaura
els cabells de la nit
com una mà suau
el mar, una tendresa.

Diu ell –ho sap– inútilment:
d'on véns, a quina festa vas
amb els tirabuixons d'estels
com cau un riu d'alta muntanya?

I vol la veu que veu volant,
llavor dels perduts llavis,
per a semblar-la, encara.

Ara, que l'aura ja vesteix
amb el bell vel de la rosada
el cos pàl·lid de l'alba.

Piera (1991: 32)

La "tendresa" i la lleugeresa del v. 4 s'encomanen a tots els versos, molts al·literats amb les laterals. Al poema li convé la rima assonant de *la a* que acompanya l'aura de la nit, és a dir, l'alba. La rima interna en *a* i el joc amb Laura –ja destacat per M. J. Escrivà (2000)– també acompanyen i encerclen el poema (v. 1 i 12). L'esquema mètric no és rígid: *a-b- -b-a b-a -aa*. S'alternen pentasíl·labs als senars i hexasíl·abs als parells, i després domina l'octosíl·lab excepte cap a la fi dels tercets, on retorna, breu com l'alba mateixa, l'hexasíl·lab inicial. Les majúscules inicials escriuen el missatge següent: "I . . . DIA"; concorda amb el tema de l'alba.

A *Espai de la tenebra* Morell inclou un sol sonet, el text XXXIV, com a penúltim del llibre (després d'un poema amb 14 versos), que diu:

si a la font plenes el càntir
el degotar t'abillarà
de remors que en el miratge
diuen com es vana l'espai

si de l'aljub treus l'aigua neta
i el poal et dius com és el timbal
l'eco et capussarà en el silenci
i el cor en el buit virolant

els daus ja no pots pas trobar-los
el caliu del temps ja s'ha escampat
l'oratge mai més diu mentides

tan sols la tenebra voldrà
obrir neguitoses finestres
que envolten el mas de l'espai.

Morell (1986: 49)

Dominen els octosíl·labs i rimen en assonant només els parells. Aquesta rima (mots acabats en *a*) i la brevetat dels versos acompanya molt bé el “degotar” temàtic del poema. És el text més atípic de Morell: per breu i perquè empra el vers amb unitat de sentit. No és un dels seus millors poemes; ara bé, ens trobem davant d'un Morell pur: gens de puntuació i amb isomots com l'“espai” (repetit a la fi de vers), el “miratge”, el “temps” i l'“oratge”, l'eco silencios i eixos daus mallarmeans del cor entre tenebra.

Salvador Jàfer inclou els textos 1 i 2 de “Corall-fermall” a *Lívius Diamant* (1975); seran seguits, després de la rigidesa, per 6 poemes breus. Hem triat el primer sonet, l'1149, per a analitzar-lo.

Jo só el vaixell romput que en nit de moixos
crido de lluny el nom del Venedor,
de la tristesa estant, corall de brioxos.
La fosca faula es perd. Jo sóc l' Amor

dels escombraires cecs de peixos baixos
que en cales, sines, frondes i marjals
de mala brossa, runa de fornals,
porten amics i destrossats carcaixos.

I ploro mesc si l'esquinçall de palma
m'aixeca en els turons de la venjança;
sabent que cap fermall tanca la calma,

allunyo prest el fruit, la delectança,

¹⁴⁹ El sonet 2 (Jàfer, 1988: 127) té aquest esquema mètric: *ABBACAACDEDEDE*; domina la rima assonant. És interessant també perquè consta només de dues oracions, la primera de les quals ocupa 12 versos.

i al capdavall m'endinso per la balma
sense conhort, ni cant, ni cel·la ni estança.

Jàfer (1988: 126)

El sonet té rima consonant *ABABCDDCEFEFEF*. Com el de Ventura Melià, la rima als tercets és femenina i als quartets alterna la femenina i la masculina.

L'any 1980 s'incorporen a la publicació de poemaris i al sonet Morell, Mestre i Salvador. Morell inclou cinc sonets seguits a *Òliba de la foscuria*: del XXVI al XXX. No n'analitzem cap per la seua dificultat interpretativa. Només ens referirem al treball mètric. El text XXVI té la següent estructura mètrica: *aBBa aBBa cDC CDC*; als quartets els versos de rima *a* solen ser hexasíl·labs i els de rima *B* sempre decasíl·labs. La resta de sonets són d'art major per complet; i a cada text sol dominar el decasíl·lab sobre l'hendecasíl·lab. Al XXIX els tercets són decasíl·labs; als quartets s'alternen enasíl·labs i hendecasíl·labs. Morell no repeteix cap esquema mètric.¹⁵⁰ Juga amb la rima i l'encavalcament i hi ha molta rima interna.

Dos sonets obrin i tanquen *Argiles* de Salvador: respectivament, "Incerta llum" i "Estime" (rimen en assonant, en *a-e*, els v. 4, 8, 12 i 14). "Incerta llum" és datat l'estiu del 79; té rima en assonant (en *i*) en els parells. El jo s'incou entre els soterrats de la citació inicial. Té una estructura circular en reprendre amb canvis el v. 4 al darrer, compartint el símil del v. 1 i intesificant-lo amb el dític "ara". El primer quartet diu: "Com si fos mort de mon antic voler / racons de vida em veuen arraulit. / Presons de terra són temps i record, / deslliure mots-ocells cap al camí." (v. 1-4). El primer vers és un homenatge a March; ens recorda a Raimon cantant allò de "plagués a Déu que mon voler fos mort / e que passés la vida en dorment"... Els mots-ocells són els poemes que, com al cor de Maria, mare dolorosa, expira el jo fora de la vida, turmentat i presoner encara del temps i el record viscut amb l'amor perdut. S'alien, a determinats, "racons de vida" i "Presons de terra" quasi com a sinònims terribles. El v. 3 és una metàfora *B és A* en unitat de sentit. Els racons de vida, potser la gent, el veuen. El jo és arraulit, en posició fetal, en un racó de mort, apartat, o com diu als versos finals amb un polisíndeton angoixant: "I mort i fred i fosc com ara sóc, / deslliure mots-ocells a l'aire viu." (v. 13-14). Potser el camí del v. 4 és el de l'aire del so i de la paraula, el de la literatura que ens salvarà i ens perpetuarà després de morts. El "deslliure" (v. 4 i 14) s'oposa a les "presons de terra". La poesia, partint de Machado, és paraula contra el temps. Enmig resta el cos del poema.

Els poemes III al X de "Pètals d'odi", de *Ritual de cendra*, són sonets blancs, com ja ho era

¹⁵⁰ Al XXVII: *ABBA BAAB CDC DCD*.

Al XXVIII: *ABAB ABAB CDD CDD*; dins l'abundant rima interna de vegades combina *rimes*; per exemple *la a i la e*: "rellent / aquest abreuament de l'ample angle"; a més, fet usual en Morell, es repeteixen dues i tres vegades els isomots; en aquest cas el mot "angles" als v. 12 i 13.

Al XXIX: *ABBA ABBA CDC DCD*.

Al XXX: *ABAB CBCB DED EDE*. *Hi* ha molta rima interna sobretot aprofitant l'encavalcament; per exemple "inicià/ a l'aguait" o "cap [...] paranys/ l'espai". Hi ha un vers molt joganer: "el cel d'algeps moré morí en la nit" (Morell, 1980a: 54); el joc "moré morí" és clar i la rima interna també. Ventura Melià també uns versos joganers com aquest: "Al desig endinsa l'espera l'esperò." (Ventura Melià, 1977: 23).

–excepte pel final– l’“Estime” d’*Argiles*. Salvador ens deia en una entrevista: “El sonet em fascinava per l’Estellés d’*El gran foc dels garbons* o de *Pedra de foc*, però també per altres autors com Garcilaso o Quevedo. Pensa que vaig ser catedràtic de literatura espanyola.” (Císcar, 2009m). El mateix Salvador, al segon quartet del sonet III,¹⁵¹ homenatja Estellés. Analitzem aquest poema III:

Vull plorar en sonets tots els meus dies
mentre el sol es despenja per les fulles
com una oberta mà, entelada veu,
com una cendra avara d’or gastat.

Encabir la desfeta de la vida
en caixes de sonets ben embalades
–com ha escrit l’Estellés, de qui ho he après–
i posar-hi un gran llaç al bell damunt.

Seran, però, taüts amb corca fosca
per on entre el respir de la basarda,
el tràngol de treballs i l’aire alié.

No vull presons perfectes d’irat luxe,
no en sé fer, de sarcòfags confortables.
Ressonaran taüts com a tambors.

Salvador (1981: 45)

El poema III comença metatextualment: “Vull plorar en sonets tots els meus dies / mentre el sol es despenja per les fulles”. Trobem una imatge del capvespre amb una personificació del sol, correlat objectiu del jo, que equival a caure en el son i dormir o morir-se. Als v. 3 i 4 la imatge del jo/sol (sense companyia i astre) s’alia amb dos símils: “com una oberta mà, entelada veu, / com una cendra avara d’or gastat.” La imatge té un aire a Capella Sixtina o a algú agonitzant. La mà i la boca són oberts i els ulls tancats. Potser la mà ofereix la mateixa mort. L’“entelada veu” és una metonímia, com la “mà”, o bé una invocació del tu. En tot cas és una veu d’ultratomba, un quequejar, no clara, “entelada” (com la vista en l’agonia, el vel de Déu) i oposada a l’“oberta”. El símil del v. 4 ens mostra una imatge crepuscular; l’or del dia s’ha cremat i la cendra continua, *vanitas vanitatis*, enamorada de l’or. El jo és enamorat de l’amor, el sol ho és del dia. El segon quartet comença amb algú (el jo?) retornant a la idea inicial: “Encabir la desfeta de la vida / en caixes de sonets ben embalades/ –com ha escrit l’Estellés, de qui ho he après– / i posar-hi un gran

¹⁵¹ Aquest poema va aparèixer amb el títol “Sonets, tambors” a un *Homenatge a Vicent Andrés Estelles* de la Universitat de Tarragona.

rima alternada als quartets (*A* = masculina; *B* = femenina). En aquest darrer cas la masculina ocupa de vegades la posició final de tercets. L'única terminació femenina esdrúixola del llibre és *-òria*, fet que Mestre empra per introduir i jugar amb un dels conceptes claus del llibre: la “memòria” amorosa (part I) o patriòtica (part II).

De la mateixa manera que hem dit que a partir de l'any 1980 es torna al sonet, també podem dir que es torna a als metres clàssics, sobretot a l'hexasíl·lab, a l'alexandrí i al decasíl·lab. Trobem poemes bisíl·labs a *Navegant obscur* de Jàfer (“La roda del joc”, “Cant de lli” i “Màtria i lluna”). El tetrasíl·lab és emprat en prosa per Jàfer a *Lívius Diamant* i en vers per Cremades a *Paraula del vent i del foc*. Morell inclou en vers el poema XV de tetrasíl·labs a *Espai de la tenebra*. En hexasíl·labs pocs ortodoxos trobem *Metal·lografies...* de Garcia Cervera. L'hexasíl·lab és emprat per Jàfer i Piera als seus darrers llibres ací estudiats (*Navegant obscur* i *Maremar* respectivament); són els dos poemaris amb més metres diferents. També són d'hexasíl·labs 9 poemes d'*Espenta* de Beltran, els poemes “Aus” de *Ritual de cendra* de Salvador (excepte el vers final), “Mareny” i “Cançó de matinada” de *Museu de cendres* de Pérez Montaner, els poemes VIII i XVI de *La festa* de Jaén, i la part III (excepte el poema final) de *Com si morís* de Verger. El decasíl·lab blanc l'empra quasi sempre Mestre, tot i que Vicent Salvador també l'utilitza a *Calabruix*: al text inicial i als textos primer (3 quartets), segon (6 aplegats) i quart de la secció “Blanc de balandres”. En aquest llibre el decasíl·lab sol combinar-se amb l'hexasíl·lab. Pérez Montaner comença *Museu de cendres* amb el decasíl·lab però se'n cansa prompte; el treballa més a *L'heura del desig*, fins i tot en dos poemes amb la cesura a la quarta (poemes 2 i 3 de “L'heura del desig”). Aquest decasíl·lab blanc clàssic l'utilitza Verger a la part I i II de *Com si morís*.

Pel que fa a l'alexandrí, potser per influència d'Estellés, Jaén l'empra a les elegies de *Cambra de mapes* i amb cesura a *La festa*; també el fa servir Vicent Salvador a *Calabruix*, als poemes 1, 4 i 5 de la secció “Terra amarga”.

C. Mètrica i versificació d'alguns poetes

A continuació tractem la mètrica i la rima d'alguns poemaris de diferents autors; subratllem el canvi d'autor.

A *Corrents de fons*, de Ventura Melià, la rima assonant és present en molts poemes sense estructura fixa. De vegades apareixen aplegats solts o que s'enllacen, com al poema de títol sanjordiesc “Tancat e prés”: “La ciutat ens envolta i no ens pertany. // Jo plany l'ésser que perd la llibertat; / li són murades les parets amigues. // I quan, ara i adés, truque ansiós, / lligue buits amb plens esperançadors.” (1977: 24). I també a “Després”: “Sento impalpables cops, / i el pes del teu cos. // Flaire a tu, / xop i amerat. // I la frontera se'm fa dubtosa / veient els llums del teu esguard. //

Fos encara sóc confós.¹⁵³// Malde per refer la meua identitat.” (1977: 33). De vegades la rima accentua el recurs de l’enumeració, com veiem als poemes de *Carn fresca*. Es repeteixen verbs de la mateixa conjugació com, per exemple, a la quarta estrofa del poema foixià “A la manera de...”: “La vida el va atreure, / sacsejar i estripar, / corrompre i humillar, / el feu gaudir i delirar.” (1977: 18). Fins i tot, a “*Gulf love stream*” es repeteix al costat del polisíndeton la paraula “record” personificada i metonimitzada: “tebi i pertinaç. // Erosionat / pels llavis del record / i els braços del record/ i les mans del record / i els esguards del records” (v. 5-10). I continua: “Erosionat [. . .] De on ets ve i on jo sóc va.” (1977: 65, fi). Hi ha alguns poemes interessants per la posició estranya de la rima. A “Cap d’any” apareix al primer vers de cada estrofa de 3 versos. I al darrer poema del llibre, “Invitació al lector”, al vers final de tres de les quatre estrofes: “i et deixes turmentar dolçament. (v. 3) “t’infame ferotgement.” (v. 6) i “fes testament al damunt del meu text: / ja és teu.” (1977: 76). Hem d’indicar que aquesta rima masculina i assonant en *e* és la més repetida del llibre; és com un *corrent de fons* que va i ve, un fer i desfer de poemes i rima en *e*. El poema “Homenatge” és l’únic de rima femenina, en *a/e* com el títol. El text “Treball” rima, és clar, en *a*. Entre els finals rimats trobem “Àlgebra”, “A boca de fosc”, “A l’hora del reflux”, “Eurídice”, “Presentiment” i “Portentós retorn”.

El primer poema d’“Oracles”, de *Mites d’engany*, de Matutano, té l’esquema mètric següent: -AbBAcC-D-Dd-AA; la rima *C* i *D* són femenines; la rima *C* és el producte de repetir a final de vers el sintagma “pudents de sexe”. Aquest sintagma ocupa per complet el v. 6 i és quasi l’únic vers d’art menor i l’única estrofa monoversal del poema. La rima *A* externa, i la rima interna en *a* (*A*) i en *e* encerclen el poema: apareix als v. 1-2 (“carn... veien [...] plenes [...] miralls”) i als v. 14-15 (“fang [...] temps [...] serà [...] canterer [...] bell pitxells [...] badats.”).

Sobre *Crònica carnal*, de Palomero, escrivia Bonet: “aquests versos quasi contats, prosificats, on recursos com rima i ritme són transgredits contínuament i usats, en tot cas, sempre amb un punt d’ironia i distanciament” (Bonet, 1980). No és fins *La rosa dels vents*, fora ja del nostre abast, que Palomero es decideix a l’ortodòxia mètrica i rimada. A *Crònica carnal* només hi ha dos poemes “quasi” isomètrics (“Venjança” i “Comiat”); tenen decasíl·labs a la quarta excepte alguns enneasíl·labs. Sembla una “venjança” palomeriana més contra l’establert, contra l’ordre retòric. Aquesta rebel·lia acompanya la temàtica rebel del llibre, a la contra de la València derrotada i conformista històricament i coetània.

Hi ha alguns poemes que acaben amb un vers més llarg. El text “Edgar H. Humbert” s’estructura en enigma. Palomero espera fins el darrer vers, de 17 síl·labes, per batejar les misterioses “les” i “elles” anteriors com a “lolites”: “de cutis clausurat, de nacre untat i lletós, elles, les nímfules” (Palomero, 1981: 19). Un altre poema amb vers final llarg és “*Nel mezzo del cammin*”,

¹⁵³ Fixem-nos en el joc “Fos [...] confós”.

poema en què se'ns conta un amor/negoci perdut del jo líric que, fa molt de temps, no va parar una dona (potser prostituta) als carrers d'una ciutat. El vers final recrea el que hauria hagut de fer i no va fer, motiu pel qual, llargament, se n'ha penedit: “Aquella ciutat, aquell barri, aquell carrer, / ara sí, els foradaré demà pedra a pedra, / i em fondré contra el mateix semàfor / fins arribar a fer un solc de frenades contra l'asfalt indòmit.” (1981: 49); el vers final és desmesurat com la libido del jo líric: té 19 síl·labes.

Al poema “Vaticini”,¹⁵⁴ el vers final té només dos versos més, 15, que els dos anteriors; ara bé, la importància radica en el fet que el vers darrer trenca la rima amb els dos anteriors i la pròpia rima interna: “per arrapar la terra amagada sota l'asfalt, / Prou places per omplir-les de coloms i de cants. / Prou braços, prou mans per abraçar les nostres mans suades.” (1981: 57). Palomero opta per “desorganitzar” el poema com havia “vaticinat” al vers inicial: “però un dia, sense dir res, desorganitzats”. L'alliberament de València, li costarà suor, déu i ajuda i fins i tot la rima canònica.

Pel que fa a la rima, sol ser dispersa i assonant, i hi abunden els monorims. Palomero exemplifica així el seu títol de *Crònica* o noves rimades. Destaca també la rima interna, de vegades fruit del joc paronomàstic. Per exemple, el poema “Comiat” té l'esquema següent: AA – – AB – BCDCDEFEE. En transcrivim uns quants versos: “Dins un estoig de tactes ben precisos / guardaré, boig, els detalls incisius, / tots els teus trets trencats i trencadissos / tots els calfreds més novells i més vius” (1981: 45). El text destaca per la rima interna (-oig, -e) i per la seua perfecció al·literativa; el mot “incisius” avança els hiperbòlics dos versos següents, en els quals domina l'al·literació oclusiva i sibilant que acompanya els dispars.

La monorima en *a* domina bona part de “Lolita”, i sobretot els versos següents on la rima en *a* esdevé martellejant com el desig perdut d'Humbert Humbert als v. 7-8: “Pobre Humbert Humbert! T'he vist aquest matí, / plorant mig desmai, sota un desmai, / tot desmanegat, desmemoriat, desmaridat, / desorientat pels voltants esfilagarsats de la ciutat, / mentre el sedan blau, esventrat, segregava taques d'oli.” (1981: 17).

La rima de vegades és circular; per exemple, l'assonant en *a* encercla el text abans esmentat “Vaticini”.¹⁵⁵ Al poema sense títol de la pàg. 53 la rima en *e* inicial apareixerà a la fi per cloure el text i acompanyar el protagonista: “Als balconets de la seu, / a les Sitges de Burjassot, / tenim un tros de cos teu, / tenim un tros de cos mort. [. . .] Als balconets de la Seu / tenim un tros de cos teu.” (1981: 53). La rima se simplifica de manera semblant al que patí el pobre Gaetà Ripoll, protagonista del poema, també encerclat i executat.

La monorima inicial la trobem al poema “Cant d'amor” (- aAAA) i a “Flama de foc” (-A-A). Palomero empra sovint els monorims, més solts que encadenats. Mostres d'aquest darrer cas en

¹⁵⁴ Abunda la rima en *a* als dos primers versos; al v. 6, 9 i 10; en *a-a* als v. 12 i 14; rima interna en *a-a* als v. 12 i 14; en *e* als v. 16 i 17.

¹⁵⁵ Als v. 1 i 2 i als tres últims, a més, apareixen pel mig alguns apariats amb rima interna (v. 9-10 i 12-14).

trobem en alguns poemes. El text “A tot past” té aquesta estructura: - - AA - BBB - - BbB. Hi ha molta rima interna sobretot als dos darrers versos: “cos meu, obscè, brut i vell, / nafrat, marcat d’antics cops de martell.” (1981: 31). Bonet (1980) ja va destacar el poema “Festeig”, en el qual els monorims són *in crescendo*: ABBBBBCCCC; però, a més, trobem rimes internes i externes riques: “digna [...] Valldigna” (v. 1-2), “Panses [...] Panxes” (v. 5-6) i “cama [...] camal” (v. 8) (1981: 63). Palomero també juga a enganyar-nos. Per exemple, la monorima A domina “Escac i mat” a l’inici,¹⁵⁶ per desaparèixer cap a la meitat, i per acabar a la fi en “escac i mat” amb una “sorpresa” B. També pot reservar la rima només per a la fi com al poema “Barata” (abABA). Trobem molts poemes amb monorims combinats amb altres fórmules.

A *Quadern de bitàcola* Palomero continua el seu treball mètric. Destaquem, per manca d’espai, només alguns poemes. Ací segueix amb el monorim; per exemple, en a en els hexasíl·labs (3+3) del text “El grumet escruta l’horitzó”. O a “Les sirenes”, on les estrofes inicials mantenen monorimes independents: A -a-aA-a -b-bbb-bbb c - - c-c -c—cacacac ddc-d. Hi ha dos poemes que voldríem destacar especialment. El primer és “Nocturna platja deserta”, que té el següent esquema mètric: ABABBBAB AABb bBc CdcCdC cDD DCDDDD CB cb cBBC BCBB. I sobretot el text homònim del llibre, “Quadern de bitàcola”, en què Palomero, des de l’estrofa monoversal inicial, va augmentat els versos cada estrofa repetint-los per ordre d’aparició. Transcrivim només l’inici del poema: “A les mans teniu un quadern de bitàcola. // A les mans teniu la tinta secreta / d’un quadern de bitàcola. // A les mans teniu l’ànima tentacular / del polp que ha segregat la tinta secreta / d’un quadern de bitàcola” (1987: 27). L’esquema mètric resultant és aquest: A Ba CBa CcDBa CCcDBa ECCcDBa CECCcDBa ECECCcDBa - ECECCcDBa.

Els poemes de Cardona són tan curts que sembla que rimen en llegir-los tots seguits, sobretot “Forats de somni” i els poemes 39é al 42é de *Pessigolles de palmera*. Com indiquen Piera i Estellés, són com apunts. Els poemes i els versos s’allarguen a la secció “Esferes de fang” de *Plouen pigues*. Analtzarem només *Pessigolles de palmera*. Els versos són anisosil·làbics, de vegades fins i tot monosíl·labs. De tant en tant apareixen dos versos de mètrica regular, solts, i de vegades amb rima, que solen estar a l’inici o a la fi de poema i que en unitat de sentit doten de més força la imatge. Així, podem esmentar alguna parella de decasíl·labs, com “Surt del llençol un eclipsi de lluna. / Tanmateix s’infiltra d’astres el llit.”, o d’octosíl·labs: “Surt de la casa un somrís ple. / Tot és per un segon riulla.” La majoria, però, són parelles de pentasíl·labs i heptasíl·labs; en el primer cas trobem els versos següents: “Tinc tots els petons / de totes les nits” (amb paronomàsia i al·literació oclusiva). El 43é poema és interessant perquè a quatre tetrasíl·labs els segueix un vers final, més llarg, que d’alguna manera trenca amb la imatge: “Un estel / ha tombat / al “delit”; / una imatge / s’ha quedat a les parpelles.”. Hi ha molts poemes on rimen internament o externa alguns versos solts.

¹⁵⁶ 7 versos dels 11 primers.

De vegades la repetició crea la rima interna: “una petita, petita follia.” o “Burlleta bullida / engolida.”.

Dins del gènere literari cançó, nosaltres només inclouríem, per la rima i la brevetat, sis textos cardonians. L'exemple més clar seria el poema 32é de *Pessigolles de palmera*: “Seria cançó, / portaria una barca / i m'amararia / a la cala més plana.” (Cardona, 1981: 43). El segon seria aquest de *Plouen pigues*: “Si m'agafés / l'ànima el desig / potser moriria / en sentir-se / petit.” (1978: 19). El tercer, més discutible, seria aquest del mateix llibre en què Cardona empra una tornada i el paral·lelisme que trenca amb força al vers final: “Faria tant de goig. . . ! / que no vull / prendre venjança / Faria tan de goig. . . ! / que no vull / fer conquesta / Faria tan de goig. . . ! / I sóc covard i ho sé.” (1978: 29). La resta pertanyerien tots a *Pessigolles de palmera*:

– “El més petit / estel ha botat / una estrella. / A mi, m'ha fet / la cameta.” (1981: 35).

– “Els més suaus / secrets s'han / deixat entreveure / esta nit. / Sense fer cap / soroll de petó / i donar-me la mà / amb un dit.” (1981: 40).

– “Ha sortit / la tendresa / trencant els mirallets / del capvespre. / Ara la pluja / cau poruga de / no veure's.” (1981: 33).

Piera empra sobretot la rima assonant. Conrea prou la rima interna. El poema respira amb un ritme particular, en què darrere dels versos llargs solen aparèixer tot seguit versos curts. S'alternen versos isomètrics amb altres que no ho són, dotant el poema d'una prosòdia travada que es manifesta oralment en la seua recitació. A *RENOU*. . . la majoria de la rima és en assonant i sol aparèixer sobtadament a la fi de poema, com per exemple, a “Rondó, VI”, a la pàg. 45 d' “Estels asclats” (1976) o a “El puig del còdol, II”. També trobem una rima circular, en rondó i en *e*, a “Rondó IX”. Hi ha, a més, poemes amb rima només inicial, com ara a la pàg. 41 d' “Estels asclats” (1976) i a “El puig del còdol, I, IV”. Hi ha, però, textos amb un esquema mètric més llarg; al “Rondó VII” l'esquema mètric, fins al v. 13, és: -AA-BB AAAAAA; del v. 7 al 13 es repeteix a la fi de vers el verb “volies”, i a “El puig del còdol III”: *a*: - - *a* - -*abCcBB* - - *b* -. Curiosament és a la secció “Estels asclats”, que conté els poemes i els versos més breus, on Piera empra més la rima, fins i tot la consonant.

Piera sol acumular versos isomètrics quan no te'ls esperes, sovint hexasíl·labs;¹⁵⁷ en alguns casos, fins i tot, amb rima i desplaçats, com en aquest exemple que segueix a 10 versos d'art major: “l'armari ple de somnis, / l'armari a la finestra, / l'infant que dorm al jac... Avui encara és divendres? / Avui som a demà. (. . .)” (Piera, 1991: 77-78). Un altre exemple de desplaçament i rima: “a bord d'algun colom. / Emigreu...greu...reuuu...” (Piera, 1991: 76). Si el discurs ho mana no li importa repetir paraules, ja que Piera és, en general, un poeta jugarrí. Per exemple, a *Presoners d'un parèntesi* llegim les onomatopeies “Digulín-din/ dilinguin-din” “o els crits de la fira “Vinguen,

¹⁵⁷ Un altre poema acaba amb sis hexasíl·labs entre guionets, encerclats per dos alexandrins (Piera, 1991: 80).

senyores, vinguen”; també tenim els isomots, ben seriosos, “res”,¹⁵⁸ “ara” o “demà” que apareixen i desapareixen del poema cohesionant-lo.

De vegades la rima ja s’anuncia al títol: “Endreçat a un company”, serà sobretot, com aquest, rima interna. De vegades, la rima externa resta dissimulada per culpa de la llargària dels versos; per exemple a “De la vida quotidiana”,¹⁵⁹ que té dos passatges amb fort esquema mètric. A la primera estrofa *a- ABABa-A-A-a-ABABa*, i a la segona *cDCd-E- - E-FF- - - -E-E-EEE- - - -*.

Piera empra molt les repeticions de mots: “ofegada, rata ja no, gavina, gavina de la nit,” (Piera, 1991: 92); “que demana: –Boriol, boriol, acut, dóna’m el bornoï just,” (Piera, 1991: 97) (també trobem aquesta mena de repeticions en Bonet). La rima acompanya de vegades l’encavalcament: “esclatats de llum caient / com cau la neu [. . .] un mot / com un glop [. . .] pel finestral / cauen palaus” (Piera, 1991: 97).

Piera tendeix a l’ordre al poema, malgrat la seua aparença caòtica.¹⁶⁰ El saforenc juga amb el final de poema, per exemple, acabant-lo amb l’únic microvers: “que hauria de pintar-te novament, o millor, / destruir-te.” (Piera, 1991: 91). Altres vegades reserva per al final 4 alexandrins (Piera, 1991: 90), i, fins i tot, hi inclou un vers solitari que trenca amb els decasíl·labs precedents: “Nu, abraçar-te vull, i vull negar-me a tu.” (Piera, 1991: 86). Aquesta rima en *u* és sovintejada per Piera, sobretot gràcies al “lluny”, com es pot comprovar en versos com aquest: “ben lluny, molt lluny, més lluny;” (Piera, 1991: 90). I també en poemes sencers com “Enllà lluny” o “Foll del lluny”.

Piera domina molt bé el metre dels versos. Ho exemplifiquem amb la fi de *Brutícia*. Els tres darrers textos acaben amb estrofes curtes. “Abans de cloure els ulls” amb una de 2 versos. “Descripció d’un instant” té tres estrofes decreixents: 27, 20 i 11 versos. “Nocturn com a cloenda” consta de tres estrofes decreixents: 13, 9 i 7 versos. En aquest darrer poema cada estrofa decreix i a la fi apareix l’art menor; també el poema i el poemari *Brutícia* acaben amb un vers breu: “i t’anomenes”. Es tracta d’un final orgullós i positiu, com ja indicava un poc més amunt la rima interna “esperança [...] dansa”.

Metapoèticament,¹⁶¹ Piera també controla molt bé el ritme i el metre dins del poema. Per exemple, la primera estrofa d’“Abans de cloure els ulls” comença regularment amb versos llargs (tres de 13 síl·labes, dos versos de 6+5) i de sobte el v. 6 és curt: el pentasíl·lab “de poltre, crisàlide”; el mateix passa amb el v. 11 (pentasíl·lab), envoltat de versos més llargs. La sisena estrofa i darrera

¹⁵⁸ Un exemple: “La finestra i el somni IX” consta de dues estrofes de set versos, l’inicial és el més curt, trisíl·lab.

¹⁵⁹ La primera estrofa té una estructura curiosa: a un hexasíl·lab aparegut amb variacions (“No cal anar molt / tan / més / molt lluny”) li segueixen cinc versos d’art major; primer sempre alexandrins, però a mesura que avança l’estrofa, més llargs.

¹⁶⁰ Un altre exemple. El poema “La finestra i el somni XII” consta de tres estrofes creixents: 6, 12 i 13 versos. La primera estrofa és una tirallonga monorima externa que esdevé també interna al darrer vers: “si no carrossa, serà una clotxa”). La segona estrofa comença i acaba amb una altra monorima de l’onomatopeia d’un timbre: “diguilín-din”.

¹⁶¹ Per exemple, després de l’hexasíl·lab “i un trencament harmònic” (v. 10) el poema “instant” s’allarga fins a les 15 síl·labes (Piera, 1991: 111).

del poema comença i acaba amb dos bisíl·labs: “Mossega [...] d’anada” (Piera, 1991: 137-139).

A “Descripció d’un instant”, Piera desplaça versos metapoèticament; són acompanyats semànticament pel “Caus” repetit¹⁶² del v. 22; i “I una pausa/ infinita / de joia.” (v. 26-27). Cap a la fi de l’estrofa Piera explicita el “trencament” del domini de l’art major: “t’endinses –crec!– paüra, el zero: trenques / la dansa. Tot / un saber acumulat dins una gota d’aigua neta, / el sol inici del gest cal·ligràfic / abans mateix que el so...” (v. 18-22). La segona estrofa comença amb dos versos molt llargs per a trencar-se al v. 3: “Lladrucs, lladrucs, lladrucs.”. El mateix passarà a la fi d’estrofa amb el bisíl·lab “segueix-me” (v. 24). La tercera estrofa i tot el poema acaba amb la urgència d’un altre “segueix-me” i tres versos d’art menor. La fi diu: “amb ell, amb ell, amb ell.”, i, un poc més amunt, en quiasme, llegíem: “no tu / tu no” (Piera, 1991: 140-142).

A *Maremar*, Piera opta ja obertament pels metres clàssics. Pel que fa a l’isosil·labisme, el decasíl·lab domina “16 de gener” (el clàssic a les parts primera i tercera) i “Als maulets”.¹⁶³ El decasíl·lab a la sisena domina la part I de “Siena” i de “Marina”, mentre que les parts II es componen de versos més breus.¹⁶⁴ L’hexasíl·lab domina el primer text de “Foll del lluny”,¹⁶⁵ “D’un romàntic” i de set dels vint poemes de la secció “Illes de llum”. L’heptasíl·lab domina “Afrodita de Rodes”. Al segon text de “Foll de lluny”, l’heptasíl·lab deixa pas a l’hexasíl·lab als tres darrers versos. L’alexandrí domina circularment “La nit antiga”; a més, el v. 8 és un dodecasíl·lab. El poema “Crida” alterna alexandrins i decasíl·labs a la sisena. Pel que fa als microversos, a “D’un romàntic” la majoria de versos solts, a l’inici o desplaçats a la fi, són bisíl·labs.

Pel que fa a la rima, cal dir que Piera no la força, sinó que deixa respirar el poema. Poques vegades és ortodox en la rima consonant i en esquemes rígids. Per exemple, al text “Marina” empra dos aparellats encadenats, mentre que el tercer resta blanc; això ho compensa l’excel·lent rima interna. Piera escriu poemes amb rima només inicial com “Als maulets”, “Crida” i “L’arribada”. En aquest darrer la primera estrofa fa: AA - - AAA. Però també hi ha poemes pierans que no tenen rima només a l’inici, com a “Al moll de Kalimnós”: ---a-a-baa-b-b-abacdd-bc. Així i tot, hi ha poemes amb esquema mètric més definit; heus-ne ací unes mostres: el primer text de “16 de gener” (ABABCB, amb rima interna *en a* als v. 4, 6 i 8); el tercer text de “16 de gener” (A-AB-B); “Albada a Simi” (-ab-ab), i “La nit antiga” (- - A - - ABAB-B -).

Piera treballa molt la monorima; per exemple, estranyament en *u* al primer poema de “Foll del lluny” o a “Marina II”. Al poema “A vosaltres” la monorima ocupa el v. 1 dels tres primers tercets i tot el tercet final. La monorima ocupa quasi tot el poema “El mariner”; a partir del v. 19

¹⁶² Es repeteixen els mots “boira”, al v. 2, i “núvols”, als v. 15-16, amb el “caus” ja esmentat (v. 22) i l’ “amb ell” al vers final (Piera, 1991: 140-142).

¹⁶³ El text es trenca a la fi amb dos versos curts, el darrer dels quals desplaçat. Excepte el v. 4, tots sense cesura. Podeu llegir el poema a l’apartat “Poesia social”.

¹⁶⁴ El mateix passa amb el tercer poema d’aquesta secció “Italianesques”.

¹⁶⁵ Fins i tot els versos desplaçats se sumen a l’anterior formant hexasíl·lab.

l'esquema mètric és: *b-c b-c-dd*. A "Oda a Santorini" hi ha dues estrofes monorimes; a la primera ocupa els versos parells i a la segona els senars, deixant el darrer vers del text sense rima. El monorim es reserva per a la fi a "Tilos d'Erinna" i "Afrodita de Rodes".

Sobre Jàfer direm que domina la mètrica, ja des de *L'esmorteïda estela de la platja*, com demostrarem tot seguit. En la poesia d'aquest autor, abunden les estrofes imatgístiques biversals¹⁶⁶ destacades a l'inici o la fi de poema. En tot el llibre només hi ha un vers solt, però és magnífic. Trobem també dos poemes quasi regulars sintàcticament i mètrica: el 22, únic isoestròfic, i el 23, monostròfic. L'alexandrí i l'hexasíl·lab predominen en alguns poemes com els dos que acabem d'esmentar i, a més, el en el 6. En aquest darrer text un "desesper" a la segona estrofa trenca el rime. L'alexandrí domina el poema 11 fins l'arítimic "Mata'm". De vegades el vers darrer resta metapoèticament més curt però rimat: "acoltellada nit" (11) o "la crinera incendiada" (23). Jàfer prefereix la rima interna a l'externa, o la combinació de les dues.¹⁶⁷ L'externa sol ser assonant dins aparellats o en un esquema mètric lax. La rima interna pot unir oracions, estrofes o hemistiquis (v. 7, 9 i 11 del 6) o encerclar en capicua una oració ("El cel [...] estès" del 19). Molts poemes acaben rimant internament pautats per la coma: "La platja jau, al·lucina" (8; 4+4. És l'adjectiu un vocatiu?); o pels únics dos punts del llibre, "Recordes: / les hores tenyien els vidres." (17, 5+5, ATAAT). La rima arriba sovint per les repeticions i de vegades per la paronomàsia, com al text 7: "penetra'm nit meva, esprem-me, nit, euga" (5+5, ATATT). Hi ha versos que anuncien l'ortodòxia mètrica de *Lívius Diamant*: així empra el tetrasíl·lab i la rima amb *o* oberta al poema 13. Trobem, també, un final d'oració que anul·la una rima i al·literacions constants: "Un ramat de senglars, pell tibant, / ets esclau de ta pell tibant, / arnada pell tibant, camins silenciosos." (Jàfer, 1988: 65). La monorima en *a* i l'al·literació d'oclusives il·lustren passatges violents.¹⁶⁸ El trencament rítmic final el trobem també a la tercera estrofa del 18, un bell homenatge rimat¹⁶⁹ a Espronceda i San Juan de la Cruz: "Pels cents cantons de la nuesa foradada / tinc qualche cosa de nacre atresorada, / qualche estranya punyalada en metall bromós" (1988: 67).

A *Navegant obscur* Jàfer empra diversos metres. La quarteta "València" té pentasíl·labs i el següent esquema mètric amb rima consonant: *abab*. El poema "Roses" és d'hexasíl·labs. A la quarteta "Nu lliure" rimen el v. 2 i 3. "Corsari" té heptasíl·labs i rima consonant: *abacacababab*. Fins i tot, Jàfer torna al tetrasíl·lab com a *Lívius Diamant* amb el text "Ocàs"; l'esquema mètric és: *aabbcdcd-*, amb rima interna als tres primers versos.

¹⁶⁶ Algunes rimades com les d'aquest aparellat d'alexandrins: "Semences enyorades, presoneres de bresca, / ara es desfan obertes com vaixells en creixença." (25, v. la *s* i la rima interna).

¹⁶⁷ Al 22, des del v. 3 llegim: "cavalcant [. . .] / he trobat estimbals / [. . .] alacrans" (v. 5-7) i "acaronades, / [. . .] amples desplegadas [. . .] / Per salvar-me del marbre," (v. 10-12); hi ha un esquema rítmic AATAAT al segon hemistiqui del 4 i 11 i sencer als v. 5, 6 i 12.

¹⁶⁸ Al poema 7 els v. 11-12; el quiasme sonor als v. 3-5 del 9.

¹⁶⁹ Un dels pocs en rima consonant, com l'aparellat inicial del 7.

D. El poema en prosa

El primer problema què trobem és què entenem per poema en prosa. Per a l'origen, cronologia i tipologia d'aquest tipus de text podeu consultar *El poema en prosa en los años setenta en España* de Jiménez Arribas (2005).

Als anys 70 en català es recuperen llibres introbables dels autors més grans: Foix, Bartra, Brossa, Estellés, Serrallonga o Bauçà. Gràcies a això podem saber que als anys 50 el poema en prosa era vigent. A la dècada dels 70 el poema en prosa és conreat a bastament pels joves ja no tan joves. Per exemple, per Francesc Parcerisas al llibre d'artista *Granollers fulla baixa* (1973) i per Feliu Formosa a la part I de *Raval* (1975). Des de Mallorca s'incorporen al poema en prosa el jove Joan Perelló, amb el llibre sencer *Baf de llavis* (1976), i Josep Maria Llompart, amb "Lobishome", tercera i última secció de *Mandràgola* (1980), així com amb tres poemes de *La capella dels dolors* (1981). Albertí incorporarà textos en prosa tant a *Aliorna* (1974) com a *Lesions* (1980) i Àngel Terron a quasi la meitat de textos de la secció segona, "La creació científica", de *Llibre del mercuri* (1981). A *Raval*, Feliu Formosa s'acosta més a la prosa memorialística. El jo líric recupera records del "mundo que no encontramos al nacer", com diu la cita inicial de Gil-Albert, d'un temps i un poble/país: la postguerra immediata catalana i possiblement la família del poeta. El poema en prosa va lligat a la infantesa nacionalcatòlica en els casos de Pessarrodona, Parcerisas i Bauçà. El cas de *Granollers fulla baixa* de Parcerisas és molt diferent; s'assembla més a *Salvatge!* de Navarro.

Al País Valencià, com a precedent del poema en prosa tenim, com sempre, Vicent Andrés Estellés. El burjassoter el conrea en tres ocasions, almenys que sapiguem fins ara: *Quadern de 1962*, *Els ferros del poema* i *Boix, Heras i Armengol*. Pel que fa als anys 70, Sam Abrams assenyala encertadament: "I en alguns casos especials com el ressorgiment de la poesia al País Valencià als anys setanta, el poema en prosa es va convertir en un autèntic estendard del moviment, com palesen les obres de Josep Bonet, Salvador Jàfer o Joan Navarro." (Abrams, 2001: 11). Efectivament, el primer entre els joves valencians a publicar-ne fou el 1975 Jàfer, amb el seu *Lívius Diamant* –en el qual mescla vers i prosa de vegades fins i tot en el mateix text–, i continuarà emprant-la a excepció de *Navegant obscur*. El 1976 la veterana Carmelina Sánchez-Cutillas publica *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* però Abrams no l'inclou a la seua –per la resta– magnífica antologia. Navarro també conrea el poema en prosa a bona part de *La paiïra dels crancs* i des de *Bardissa de foc* fins ara (2015). Les mostres darreres publicades de Bonet són també poemes en prosa: "Novel·la", "Cohèlet" i *Getsemaní*. Malgrat que Cremades, Seguí, Piera i Palomero ja feien narrativa, no empren el poema en prosa. Ara bé, el primer fa servir material líric a bastament, sobretot a la seua primera novel·la *Coll de serps*; el segon, en el seu afany sempre experimental, considera com a

poesia *Introducció al cos*, obra que nosaltres associem més a l'antinovel·la com, per exemple, el seu *Projecte per a destruccions*. El grup d'amics Verger, Granell i Piera no conrea la poesia en prosa. Verger ens ha confessat que se sent més còmode en el vers. Recordem que les versions primeres de *Cambra de mapes* de Jaén són en prosa i epistolars. Combinaran poesia i prosa Ventura Melià al poema "A boca de fosc", Jàfer a *Lívius Diamant*, Navarro a *Salvatge!* i també Rodríguez- Castelló en el text "Amant amor, amant silenci" de *De foc i danses*, frontissa entre els textos en prosa anteriors i els poemes en vers posteriors.

No sabem molt bé si són en prosa o en vers llarg els textos "Déus juguen daus"¹⁷⁰ de *Corrents de fons* de Ventura Melià i *Àfrica* de López-Barrios. Tampoc si el text en prosa de Fina Cardona inclòs a *Pessigolles de palmera* és en realitat un pròleg. El text final en prosa d'*Esborranys de la música* de Piera no sembla poesia en prosa sinó un epíleg. Un fet important és que amb *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* i *Bardissa en foc* podem parlar no de poema sinó de poemari unitari en prosa; el model de la valenciana és Saint-John Perse, mentre que el de Navarro és el darrer Rimabud mesclat amb un cert to màgic a la Foix, però moltes coses més com veurem a la segona part d'aquesta tesi.

El model de poema en prosa dels 70 valencians no és Baudelaire i el seu *flâneur*; més avall estudiarem l'únic exemple que s'hi assembla, un poema de Rodríguez-Castelló. El poema en prosa de Navarro i Bonet –i també, però no tant en Jàfer– és sobretot pròxim al Rimbaud de les *Il·luminacions* i *Una temporada a l'infern*; sobretot en Bonet som a prop del *voyant*. La imatgeria bonetiana és fortament cristiana i alhora blasfema i eròtica, una mescla entre *voyant* i *voyeur*. En Bonet el poema en prosa s'acosta a l'estètica del mal de Sade o Bataille, i al teatre de la crueltat d'Artaud. El poema en prosa de Jàfer és més rítmic, més harmònic i pautat, fins i tot en l'enllaç cacofònic de tetrasíl·labs de l'inici de *Lívius Diamant*, mentre que el de Bonet trenca amb la sintaxi i el ritme amb repeticions sistemàtiques amb una estructura en espiral. Jàfer transforma i romp la mètrica mentre que Bonet l'aboleix. La incorporació de Navarro al poema en prosa arriba un poc més tard; és més prop de l'antinarrativitat de Bonet que de la imatgeria preciosista i medievalista de Jàfer. Cap dels tres s'assembla a Sánchez-Cutillas i el seu *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta*, ja que tendeixen a la disbauxa, i a deixar-se endur per les imatges, mentre que Sánchez-Cutillas controla i pauta referències i passatges, sobretot intertextuals. A l'apartat 2. 5. 2. B. 2 intentarem diferenciar *Lívius Diamant* de Jàfer d'*Els jeroglífics*. . . de Sánchez-Cutillas.

Coincideixen, però, els quatre autors, és a dir, Jàfer, Navarro, Bonet i Sánchez-Cutillas, en la voluntat de narrar fragmentadament, en la creació d'un món nocturn, farcit de símbols o referències ocults, per on el jo líric –o el seu doble– viatja esmaperdut, fora de lloc. La violència és comuna als

¹⁷⁰ En aquest text eròtic de *Corrents de fons*, Ventura sembla emprar la prosa. El text es compon de frases separades per comes, i cal destacar que totes són oracions excepte la frase quarta i la cinquena, que no tenen verb. Hi ha un cert equilibri sil·làbic a l'inici i a la fi de text: quatre oracions heptasíl·labes i tres hexasíl·labes respectivament.

quatre, i la desesperança també. Només Navarro en els seus primers textos és polític, si bé el missatge subliminal de Sánchez-Cutillas és la insatisfacció pel món coetani. La sensació que hi ha més mons possibles (passats o futurs) amara els poemes de Jàfer i de Sánchez-Cutillas. La Bíblia és molt present en tots quatre.

Podem concloure que Bonet, Jàfer, Navarro i Sánchez-Cutillas conformen el que podríem anomenar Segona Valenciana Prosa. Com llegíem en S. Abrams fou una marca valenciana d'aquells anys.

Entre els autors que empen puntualment el poema en prosa trobem Cardona i Peiró. Guerola inclou a *La pietat sota el mont* un text en prosa gens afortunat. Cardona també n'escriu un cap a la meitat del llibre *Pessigolles de palmera*, sense títol com tots. Dins d'*A vora mar* de Peiró trobem aquests textos en prosa que són els únics narratius –en el sentit tradicional de la paraula– dels 70:

10.

De vegades la mare li donava a la lluna un tros de llima i aleshores la lluna es feia groga, lluna plena de farigola i prunes. Mentre, la mar espurnejava la platja d'una flaire penetrant, fresc i àcid, i llavors naixia un eucaliptus. (Peiró, 1979: 20).

11.

La mare deia que els nens petits que moren no van al cel perquè el cel no existeix. La mare deia que simplement els deixaven al cementiri. La mare deia que als nens petits que moren sols els espera la terra. (Peiró, 1979: 21).

Entre els poemes en prosa dels 70, hem decidit analitzar-ne un de Bonet i uns quants de Rodríguez-Castelló. Subratllem el canvi d'autor. Numerem les frases amb una *f*; també ho farem en la segona part d'aquesta tesi.

De Bonet analitzem la segona part de *Getsemaní*, que s'anomena "Pont de la mar". El títol ens suggereix la mar com un lloc que cal travessar, com Crist per sobre les aigües. Si la mar és la mort, travessar-la és ressucitar; potser en el fons hi ha el joc del grec "pont/pontos". El poema consta de tres o quatre paràgrafs segons com considerem el canvi de pàgina.

El primer paràgraf comença amb una metàfora *A és B*: "L'estació és eternament un ull; núvols i espills, rellisca eternament; –ara ens fa plorar març, i tot rellisca:" (f. 1-3). Sembla que l'estació no és de transports sinó temporal; potser és la primavera com indica "març", el més cruel mes per a Eliot. També l'estació és cadascuna de les aturades de la Passió, i cal recordar que la Setmana Santa pot caure en març. Els "núvols" i els "espills" ens remetent a la pluja de primavera. És la pluja un pont cap a la mar i els núvols un pont cap al cel. No sabem qui rellisca eternament, si el temps o el dolor de Crist d'estació en estació, la Terra o bé el mar. Potser rellisca el poema i. Les llàgrimes o la pluja hiperbòlicament fan desestabilitzar-se el món i tot és insegur i rellisca cap avall.

Sembla una caiguda cap al buit dins d'un malson. Després dels dos punts continuen les imatges marítimes: “les teues mans fent un vol de paons, la mar damunt la pollancreda –ens sotja. Ens acull dins l'espill; de vora a vora, clapoteig d'ones; sota aquest arc hem travessat les aigües, dormim fins a la vesprada i a mitjanit salpem.” (f. 4-8).

Apareix el tu, potser un jo desdoblant, amb un truc de màgia i bellesa: els “paons” ixen de les mans i volen com papallones o coloms o ànimes. No sabem cap on es dirigeixen. El món s'ha capgirat: el cel era damunt la pollancreda però aquesta, que creix vora l'aigua, ha caigut dins del mar i ara és un bosc d'algues. De sobte, darrere d'un guionet, algú escriu: “–ens sotja”. Qui vigila tal vegada és la pollancreda o les algues sota el mar, o el mes de març o l'estació. L'espill de la pluja o del mar no ens vigila per castigar-nos sinó que ens hi refugiem; potser som ofegats, o en una illa o en un vaixell, ja que estem envoltats “de vora a vora, clapoteig d'ones”. L'arc que travessa la mar potser som nosaltres o Crist; el nosaltres esdevé un mariner que dorm de dia i que viatja, com als contes de por, a mitjanit.

El segon paràgraf comença amb un crit d'auxili o de joia. “Flors enceses, enceses! d'or pur a la garriga i llet escumejant a l'altra banda, pruneres fins a badar el cos!” (f. 9-10). Amb la primavera les flors naixen i poc després s'encenen i moren. La passió dura molt poc. Bonet recupera l'“or” i la “garriga” de l'inici del text i. Hi ha una descripció de natura morta amb un to fortament violent i sexual; la flor és d'or encés però també la llet o semen escumeja i bada el cos i la flor vaginal. Les “pruneres” són negres com podridura i contrasten com cendra amb el color de les flors i l'or brillant; els pinyols de les prunes, com trets, obrin i fereixen el material i metonímic cos nostre o de Crist. No sabem per què es diu “a l'altra banda”; potser indica a l'altra vora del pont de l'espill del mar o de la mort o de l'orgasme. Amb la paraula “cos” en exclamació apareix el nosaltres:

i ens ajupíem –vine amb mi, veuràs els meus ulls sota l'aigua; i ens ajupíem vora el gorg, espills, cremant dins l'ull de l'aigua. Vine, veuràs. . . núvols i espills, no cossos ni cabells ni llavis, núvols, i espills, dins la roda de les aigües, sense temps. (f. 11-14).

Hi ha algú que ens crida temptador des de l'altra banda i ens promet vore el rostre de Déu, el paradís, l'eternitat, on només hi ha esperit i el cos sobra. El nosaltres s'ajup com animal o Narcís atret per la bellesa de la veu o pel seu propi reflex sense adornar-se del perill. Els ulls de Déu són sota l'aigua, com les ondines o les sirenes. Potser hi ha una metàfora *A, B* del nosaltres com a “espills”: espills mirant-se als espills. Al gorg, l'aigua erosiona i gira i rellisca com a l'ull de l'huracà, on hi ha una calma entre destrucció, a vora i vora, on el temps resta en suspens, ja que les aigües giren eternament en el cicle estacional com una roda. Com en la poesia del primer Navarro, les “aigües” apareixen en plural. L'al·literació de la *ll* i la *s* enllaça el que es deixa (“cossos”, “cabells”, “llavis”) i el que es promet (“núvols” i “espills”). Ja a l'inici d'aquest poema apareixien

els dos elements units; els núvols del cel i els espills que tallen, que semblen el paradís o l'infern.

Al tercer paràgraf la unió amb la veu de l'aigua ja s'ha produït: "Dins l'aigua sabonosa –vas que recull les llàgrimes i l'ombra; quan es va despullar; en la imatge el perfum, un estoig amb els arbres d'abril" (f. 15-18). L'aigua és sabonosa, com una banyera o un bol d'afaitar, com si no corregera i fóra contaminada. El calze o vas o "estoig" recull les llàgrimes transparents de pluja o de sang, però també l'ombra obscura. Potser l'emissor és Maria o Maria Magdalena i assistim a l'escena del descendiment de la Creu. "L'ombra" és, potser, una metàfora *B* del cos o del taüt. No sabem qui es despulla; tampoc de què es despulla: si de carn i ossos o de vestit. La nuesa mena a l'erotisme però també a la mort. La bella sinestèsia "en la imatge el perfum" ens remet a la voluntat operística del simbolisme, a Baudelaire. Potser el perfum és a "magnòlies" com llegirem al paràgraf següent.

Després del dolor i el plor del març tan cruel, arriba l'abril i fem un "estoig" o taüt amb els arbres; aquests potser són pollanques i s'han nodrit de pluja. L'"estoig" també pot ser vaginal. Després d'un guionet trobem la queixa desesperada del jo quan descobreix que la promesa del paradís que algú li ha llançat des de l'aigua (la seua pròpia imatge) era falsa:

–m'has tacat, m'has ferit; passió dels creients, no té una magnòlia la seua bellesa. I a sota d'aquesta aigua no hi ha ulls, no hi ha ulls, rostres sense ulls, de flames, sota aquesta aigua, i l'home no coneix el seu temps, quan em feries. (f. 19/21).

La promesa d'amor/mort que encarna la passió era falsa; la "ferida" suposa la mort i la pèrdua de la innocència i de la puresa, la taca o pecat original; el bateig no en redimeix sinó que el provoca. La bellesa del tu no té resurrecció o magnòlia. L'aigua és buida de veritat i de rostre de déu; tot és obscur i cec o bé tot crema amb flames d'infern. El paràgraf acaba amb una màxima moral: "l'home no coneix el seu temps", és a dir, el present no existeix o bé no sabem quan morim. Ens remet potser a l'*Eclesiastès* o al "Cohèlet", títol d'un altre poema en prosa de Bonet. Però des que hem començat a llegir el paràgraf fins ara, sí que ha transcorregut el temps: del recent "m'has ferit" hem passat a "quan em feries". Potser el temps, com a l'ull de l'aigua o l'huracà, s'atura només en la mort o en l'orgasme, quan el tu feria amorosament i violenta el jo.

El quart paràgraf (potser el darrer per la paginació) comença amb la invocació del tu per part del jo; "Oh Missenyora" esdevindrà una anàfora i una coda. És la dama, potser, la verge Maria o la Mort: "Oh Missenyora sota les magnòlies, les terrasses d'or per on passejàvem! Oh Missenyora les terrasses d'or. . . ! aquest riu de cendra." (f. 22-24). La "magnòlia" és la flor de la resurrecció, de la passió. Les "terrasses d'or" de la joventut, dels bancals, del migdia, ara han esdevingut per obra del dític en "aquest riu de cendra". L'edat d'or ha passat, i la nostàlgia de l'*ubi sunt* s'hi instal·la: "On les pires dels nostres cors". Els cors són pires de passió o com diu en metàfora *A, B*: "focs antics a la

riba”. Els focs grecs són les tiars del passat.

De sobte, el locatiu *on* torna a aparèixer per afegir-se al valor de l' *ubi sunt*: “On els coloms, ulls, becs i peus de brases, neu que encén les eixorques falgueres, pasturaven maragdes;” (f. 25). La imatge del colom cristià a la festa de l'Encontre emergeix amb força: de brasa, de pira, de foc són les seues parts trossejades i metonímiques (ulls, becs, peus). Front a les brases naix en antítesi una “neu” que paradoxalment “encén”. La neu cau i el sol també, i potser l'alba blanca o el semen. Les “falgueres” són seques, ja que tal vegada és l'estiu calent de clima i de goig. El surrealisme uneix imatges il·lògiques: les falgueres tenen ulls i llavors. La frase acaba amb una altra associació estranya: “pasturaven maragdes”. Sintàcticament el subjecte pot ser tant els “cors/pires” cors els “coloms”. Potser són la mateixa cosa. Les maragdes brillen. Els coloms no pasturen però el bestiar sí. Potser és el be del sacrifici o una imatge idíl·lica, bucòlica del Paradís. Totes les imatges solars, lluminoses o ígnies s'apaguen i es redueixen de nou amb el díctic (“ara”) a cendra: “ara cendra sota l'aigua pudent –i tu, riu mort, vetlla'm aquest somni.” (f. 26-27). El món aquell és un riu mort, de cendra. El tu és invocat amb un senyal diferent a “Missenyora”; ara és un “riu mort”. No sabem si és el mateix tu, o diferent. El riu mort, el resucitat, el que no és en vetlla ha de, paradoxalment, tenir cura del son del jo. El jo líric o el poema són en metonímia dística “aquest somni”.

En el següent paràgraf es concreta la figura de la Missenyora en el record en passat del jo: “Oh Missenyora, vós que cremàveu l'enteniment.” (f. 28). De sobte, però, l'enteniment del jo crema però també el sexe. No és una dama trobadoresca sinó una figura fortament carnal, juganera: “Jo us volia encular, vós em fugíeu sota la ressuada mortalla dels llençols; rialleta de boja, rialleta. Us mofàveu de mi. Jo us esquinçava.” (f. 29-32). L'amor del jo juga letalment al tabú: encular, violació o esquinç, necrofilia; els llençols són mortalles i el llençol sant. L'amor *fou* és descrit com a mareig (ulls) o ofec (boques): “La roda de les aigües em segrestava els ulls. Les boques adherides.” (f. 33-34). Fins i tot en termes apocalíptics o budistes: “La gran bagassa damunt de moltes aigües asseguda.” (f. 35). Potser la gran bagassa babilònica, la diablessa, és la Missenyora. El record acaba amb una exclamació anticatàrtica, ja que la mala sort trenca l'espill de la memòria: “Oh desolat mirall de la memòria! / –tu, d'esquinçar-me.” (f. 36-37). El mirall, record, aigua, poema és “desolat”. El jo potser és sol davant l'espill. El jo és el tu dins l'espill, i es trenca en esquinç, es rasga les vestidures o miqueja el paper. El jo que esquinçava és el tu esquinçat. És sorprenent i agramatical el “tu, d'esquinçar-me”.

El poema acaba amb un paràgraf final on es recupera el present. És el temps del comiat: “I ara abril s'enfosqueix enllà dels arbres, dels seus ulls la memòria de pluja, del seu cos que arrapava un gat cruel” (f. 38). El mes d'abril, símbol de la primavera, de la vida, s'apaga com un sol que es pon darrere del bosc, s'allunya. De la mateixa manera, en hipèrbaton, s'anihilen dues coses més. Arriba l'oblit i la des/memòria seca les llàgrimes dels ulls; la pluja és passat. També s'allunya el cos

d'una tercera persona (la missenyora/bagassa o el cos del jo desdoblant); el cos era arrapat per un misteriós i sexual “gat cruel” o tigre; aquest cerca noves víctimes: “–mireu-lo, ell sempre torna, entre el foc i les aigües.” (f. 39). Aquest “mireu” pot dirigir-se a un vosaltres (lectors/es) o a un vós (Missenyora?). Aquest “ell” podria ser el gat, però també una tercera persona: Déu, el Temps o el diable. El felí, com el temps, és cíclic i torna com l'abril o la primavera, com l'aigua –evaporada amb sol de foc i condensada amb aigua–.

Després d'aquesta imatge elemental i inconcreta, Bonet pega una referència espacial ben concreta, un café restaurant: “Rere les cortinetes del cafè”¹⁷¹ (f. 41). És el lloc des d'on espion els *voyeurs* o els lectors/es. Sembla que la imatge continua més avall: “Jugàvem a entelar amb l'alé els vidres.” (f. 43). Les finestres el café serveixen per a escriure. L'alé és el full i l'escriptura fungible i fugaç. Les finestres poden ser també les del tren des d'on algú (el nosaltres, el tu més el jo) s'acomiada: “–adéu, roses de brasa, dolors ardents que un riu orb esborrava!” (f. 42). Amb l'oblit o el desamor, s'acaba el foc i el dolor, o tal vegada comença. El riu orb i cec esborrava/produïa el dolor ardent, dur. No sabem qui són aquestes roses capvesprals que el riu de la nit nega.

De sobte, ara els receptors són uns altres: “Adéu, petits malalts, columnetes de fum. Núvols i espills, accepta'm aquest cos. Adéu, adéu, la imatge.” (f. 43-46, fi). Potser és un record de la infantesa. El diminutiu remet a la infantesa, al joc: columnetes de fum, xiquets que fumen... L'evaporació als núvols és seguida per la condensació als espills. Tot torna i tomba. Potser el cos és part d'aquest cicle vital, i arriba la mort, i el jo ofereix un cos a un tu (superior?), potser el seu propi cos. El text acaba amb un comiat a la paraula, a l'artifici: “Adéu, adéu, la imatge.” Bonet deixarà prompte de publicar i fins i tot d'escriure.

Rodríguez-Castelló practica per primera vegada el poema en prosa al text “Ars poetica” d'*Esbós d'un cos*. Però sobretot abunden els poemes en prosa a *De foc i danses* (1987). En concret a la segona i darrera secció: “Ungles d'atzur pell de saure”. En total, el llibre consta de 27 pomes en prosa i l'inici del darrer text, “Amant amor, amant silenci”. Cal dir que, al contrari del que sol ser normal, els poemes en vers del poemari són llargs i els poemes en prosa són curts, a excepció del llarguíssim. “A la manera de mestre Foix”. El més interessant –potser un tret avantguardista– pel que fa als títols, és que se'n repeteixen alguns: per ordre d'aparició tenim tres “Connexions”, dos “Passeig”, dos “Jocs de planetes” i tres “Paraules”, més un “Paraules, somnis”. Hi ha sis títols dedicats a Begonya Mezquita –poetessa i dona de l'autor–, enllaçats amb un dígit àrab al darrere. Hem decidit comentar tres poemes. El primer és el “Connexions” de la pàg. 25 i diu:

Aquest espai on vesse la llibertat d'un acte premeditat o vomitiu és la neu d'Urgell com un miratge, la profunditat d'uns ulls, el record de la mort, les instàncies del parèntesi, l'eclosió efímera del gesmil al sol de la

¹⁷¹ També la trobem en un poema de Jaén a Bretanya, a *Cambra de mapes* (Jaén, 1982a: 37).

tarda, l'àpat cruel de la mantis religiosa, ones en moviment, la por per estimballs profunds, el bosc humit que m'adelera. (Rodríguez-Castelló, 1981: 25).

El poema tracta de definir l'espai o la geografia del jo líric. "Aquest espai" potser és el de l'escriptura, el de l'ara i ací. El jo escriu o sent, "vessa", com si fos ja ple. El que vessa, però, és abstracte: un acte lliure com un crim "premeditat o vomitiu". Potser és el crim d'amor surrealista. L'espai esdevé el terme real, definible a través d'una metàfora blanca: "Aquest espai [...] és la neu d'Urgell com un miratge". El full en blanc i la neu comparteixen color. En realitat tos els *SN* que segueixen en paral·lel serien metàfores *A és B, B, B. . .* d'aquest espai díctic inicial. Si tornem al títol, veiem no unes correspondències baudelairianes sinó unes "connexions". Intentarem seguir-les. El símil "com un miratge" ens indica una ficció, momentània si voleu, un *trompe-l'oeil* de l'instant. És la llibertat, potser, aquest espai fictici. La segona imatge diu "la profunditat d'uns ulls". Fixem-nos que només els "ulls" tenen un article indeterminat i la resta de substantius són determinats, coneguts. Poden ser uns ulls qualssevol, per exemple els nostres, els dels lectors/es. Perdre's en els ulls misteriosos significa enfonsar-s'hi, en el parany de l'escriptura.

De sobte, la caiguda als pous oculars o el son ens remet a "el record de la mort"; potser és una mort real, o una paradoxa on es remembra el que no ha esdevingut. Un poc a la manera de Piera (*Presoners d'un parèntesi*), trobem la imatge següent: "les instàncies del parèntesi". Si és veritat que la nostra vida es resumeix entre les dates inicials i finals, cal omplir i seguir una sèrie de formularis que ens coarten la llibertat de què parlava a l'inici del text; firmem al punt que hom naix la partida de naixement/testament. La nostra vida, pur miratge, es resumeix visualment en el següent correlat objectiu: "l'eclosió efímera del gesmil al sol de la tarda". Comparteixen el sol del capvespre i el "gesmil" el mateix color, però és el sol de la tarda i no el gesmil (o només el seu color) qui és efímer. Hem passat del blanc de "neu"/full/semen ("vessa") al negre d'ulls de mort per a tornar al roig viu/mort del capvespre. L'eclosió de color esdevé orgasme o plenitud dolorosa en la imatge de "l'àpat cruel de la mantis religiosa"; mor el mascle després de fer l'amor i l'acte és cruel, premeditat i potser vomitiu com diu a la línia 1.

La següent imatge, ambigua, diu: "ones en moviment". Observem que no hi ha article; les "ones" ho són tot: les línies, la sang, els nervis, la mar, la pulsio sexual, la digestio. . . i de sobte la pedra/cos cau i mor però fa nàixer el cercle i el retorn. Tornen els ulls de la línia 2 amb "la por per estimballs profunds"; comparteixen l'adjectiu i la pregonesa. La por domina tot l'espai del vers. Rodríguez-Castelló tria molt bé la preposicio "per": és local però alhora causal. El text acaba amb una imatge fortament sexual: "el bosc humit que m'adelera". El deler/delictes que triem lliurement, el plaer/dolor d'escriure i amar es metamorfita en la imatge vaginal de "el bosc humit". Sense sol, aquest no hi pot caure. El jo perd de grat malgrat que s'anihile als boscos, potser, de l'Urgell.

Circularment el text seria així: “Aquest espai [. . .] que m’adellera.”

Del dos poemes “Passeig” hem triat el següent perquè és l’únic baudelairià pur dels 70 valencians, ja que combina¹⁷² passeig urbà, descripció i reflexió a partir del passeig. El text diu:

Me n’he vingut passejant, assaborint l’estructura urbana de les grans dimensions sota la lluna tan clara, l’Estadi silenciós com un monstre desert, els arbres que dissimulen l’aclaparant presència dels cotxes, naus de les avingudes de la nit, d’aquestes nits de València sota la lluna tan clara, els àlbers d’un verd amarat de sol i pluja de les parelles que s’arreteren, camions immensos de mil contrades recorrent Cardenal Benlloch, de pas fins qui sap on, i més tard la terra, aquest planeta i tot el que hi habita, desapareixeran i serem polsim en el cosmos, enmig de la llarga nit interestel·lar, i aquest no haurà estat sinó un passeget per carrers solitaris, una aportació modesta a aquest caos o aquesta harmonia. (Rodríguez-Castelló, 1987: 45).

Aquest segon passeig és paral·lel a l’anterior; el jo continua “assaborint” el viatge que ara, en lloc de la vesprada, és nocturn. És un “passeget per carrers solitaris”, però ara de “grans dimensions”, “immensos”. En lloc del Carme del primer “Passeig”, tenim la marxa de la plaça del Xúquer, ara ja sense festa. És una zona nova i moderna de València: ens imaginem el jo líric erràtic, sense línia recta per Blasco Ibáñez, passant per l’estadi de futbol aleshores anomenat Luis Casanova (ara de nou Mestalla) i arribant a Cardenal Benlloch, avinguda supertransitada. La descripció de la ciutat és fantasmagòrica, carrers solitaris, l’estadi, malgrat que és molt més gran que la plaça del primer poema, és igual d’inhabitat, és comparat en un símil a un “monstre desert”. Els cotxes (A) són identificats en una metàfora A, B amb “naus de les avingudes de la nit” (B); són aparcats, amagats o “dissimulats” en una imatge divertida sota els arbres. La nit de València en metàfora B d’A té avingudes, és per tant, arquitectura, “estructura urbana”, com diu a l’inici del poema. La imatge és plàstica, ja que mescla el clar de la lluna amb el verd dels àlbers encara calents; és encara una nit jove, per tant. La sinestèsia del primer poema “Passeig” –“amarat de sol”– torna i ara es combina amb la pluja. Enlloc de l’amor del primer “Passeig” tenim una anotació breu i quotidiana: balons, amants i gossos.

Els camions simbolitzen, potser, la fugida de la ciutat que el jo líric anhela. La globalitat del transport (“mil contrades”) i la incertesa del viatge (“de pas fins qui sap on”), menen i obrin la pensa del jo cap al nosaltres (“serem”) i cap a la terra, en la seua doble accepció de sòl i planeta. La hipèrbole és clara: “aquest planeta i tot el que hi habita”. Torna com a la fi del primer paràgraf del primer “Passeig” la preocupació pel pas del temps, que adquireix una dimensió humana i còsmica:

¹⁷² Baudelaire, al “Préface de *Le Spleen de Paris*, 1869”, en una carta “À Arsène Houssaye”, escriu: “Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?/ C’est surtout de la fréquentations des villes énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.” (Baudelaire).

tot desapareixerà, amb el *big crush*. Com deia al primer poema, “Passeig”, “lentament” el sol que ens ha donat la vida ens socarrarà, o, a l’inrevés, ens allunyarem d’ell i esdevindrem “pols” gelada, no enamorada com deia el catòlic Quevedo, sinó “interestel·lar”. Com al “Passeig” primer, la fi és anticatàrtica; si allí eren “invencions”, ara el passeig hiperbòlic que hem llegit i que el jo ha fet o inventat, es ridiculitza amb el diminutiu valencià “passeget”, és a dir, una “aportació modesta”. El díctic permet metaforitzar el text “Passeig” d’ara com a “aquest caos”, i aquell “Passeig” primer com a aquella “harmonia”, o tal volta són la imatge en absència de *B* del terme real “terra”, que apareixia precedit també d’un díctic més amunt. En tot cas, com al primer “Passeig”, Rodríguez-Castelló emprà de nou un recurs retòric d’oposició; ací és l’antítesi “caos [...] harmonia”, allí era la paradoxa: “primavera [. . .] sobre la meua pell de saure”.

Amb el títol “Paraules” apareixen 3 poemes a *De foc i danses*; hem triat aquest dedicat a Vicent Escrivà:

Missatgeres alades que convoquen al ritual de la dansa, al ball dels cossos; mans que salpen com aloses esbandint-se en la distància. Ales obertes, camins d’aigua que m’untan d’oli la pell cansada, acaronen el meu cor deixondint-me el somni, esbalandren el meu desig de nacre o flama, arrapen la concavitat sinistra de l’estança.

(Rodríguez-Castelló, 1987: 37)

Aquest bell poema sembla un enfilall de metàfores en absència sobre les paraules (*A*) del títol descrites com a: *B1* (“missatgeres”), *B2* (“mans [. . .] aloses”), *B3* (“ales”), *B4* (“camins”). Recordem que el “ritual” és un dels mots clau dels 70. Les paraules tornen a ser la música màgica i eternal. Les paraules són ocells (aloses) alades, són aire, pneuma i com Mercuri informen i enceten la dansa i el sinònim ball dels metonímics cossos. El ball o el ritual és alhora rítmic i esbandit, dispers. Les paraules són en si viatge i guia: volen (per aire) amb el símil (pel color, pel moviment) aloses, naden com vaixells que salpen i enceten camins d’aigua (com el títol de Sala-Valldaura), caminen per deserts de pell. Els mots són analgèsics i tonifiquen i alhora exciten i desperten el cos i el cor “cansats” i embeltits. Els cossos al caire de les paraules es concreten (i es dispersen, “s’esbandixen”) després en mans, en pell, per a penetrar en el cor i abstraure’s en el desig de fons. És amb la pell pròpia que el jo líric apareix reduït o amplificat metafòricament (*A de B* o *B*) a “el meu desig de nacre o flama”. I és que el desig i les paraules ho són tot: dures i duraderes, fredes i blanques com el nacre (un altre mot del gust dels 70) i alhora efímeres, calentes i roges com la flama. Les paraules són en tots els cinc sentits tot: naixen del gust de la boca, niuen a l’arbre rilkià de l’oïda, al tacte de mans que alhora relaxa amb suavitat (“untan [...] acaronen”) com nafra amb força (“esbalandren [. . .] arrapen”); també són un espai i una vista llunyana (en la distància) i propera (sobre el jo), vertical (aire) i horitzontal (pregona), “obertes” (mar salpat, blanques com ales) i closes (concavitat sinistra, estança). Les paraules són el motor de la lluna i els estels, del desig, dels cossos que en

realitat són un cos (de pell i cor) d'estança.

2. 4. 5. Un motiu temàtic: el capvespre.

Per manca d'espai només triem un motiu temàtic, encara que ens haguera agradat tractar uns altres temes com la cambra, l'espill o la metapoesia, claus en els 70. El tercer d'aquests temes apareixerà constantment en les nostres anàlisis.

mire estendre't cortinatge capvespral

trasmudant-te en les teues formes

neu boira rosada gebre

vent pluig aigüat de nit matèria plugissera

Rodríguez-Castelló (1989: 43)

Le crépuscle excite les fous

Baudelaire (*ap.* Bessó 1983: 47)

En aquest apartat estudiarem els capvespres als 70, des de la senzillesa directa de Mestre fins als circumloquis metafòrics de Rodríguez-Castelló i del primer Jaén, o fins a l'abstracció de Morell. Els agrupem a través d'altres conceptes temàtics amb què es relacionen. Primer, però, veurem quins sinònims tenim de "capvespre". Els poemaris que més n'empren són *L'esmoreïda estela de la platja* de Jàfer, *Com si morís* de Verger i *De foc i danses* de Rodríguez-Castelló. Prenem aquest darrer llibre com a model per mostrar la riquesa semàntica –que subratllem– dels 70 envers el capvespre; tots els exemples següents són, a més, associats al discurs eròtic:

– “La llum del capvespre a través de les finestres i els pins a la vora de les mans. La mar al fons. El castell: el paisatge que em va mirant l'esquena. Camins petjats d'amor i de recança. Les corbes dels teus misteris, el rastre profund del teu cos a l'horabaixa.” (Rodríguez-Castelló 1987: 50).

– “I és un camí infinit i el sol en pondre's / En l'illa dels amants en l'aigua i el viatge” (1987: 20).

– “Però nosaltres, disfressats i irredempts com un vaixells de capaltard, / anàvem cabdellant, com si res, amb esma i en silenci, l'ofrena del joc d'estimar-nos” (1987: 26).

– “l'eclosió efímera del gesmil al sol de la tarda, l'àpat cruel de la mantis religiosa” (1987: 25).

Al poema 5 de *L'esmoreïda estela de la platja* Jàfer acumula sinònims de capvespres a inici d'estrofa o d'oració; els subratllem:

Orbs ametllers s'apleguen d'horabaixa

a convocar les bruixes de llurs atzurs.

Esbarts de veles despenjades
s'acosten trepidants a acomiadar el capvespre tremolós
i ve la nit de ferro amb les agulles, [. . .]
Sentíem un fresseig a hores del vespre
que se'ns muntava amunt per l'engonal del somni, [. . .]
Servarem el secret, i cada vespre,
en fer-se nit [. . .]
Ens correran el si, les llunes baixes [. . .]

Deixem-los entrar-hi

que ja és la poca nit, i boca oberta,
aguaiten llavis per al bes. Deixem-los
entrar-hi, seran la tremolor del cos
per a l'angúnia de les hores trepitjades.

Jàfer (1974: 23-24).

El poema és bellament eròtic; a Jàfer no li importa repetir imatges i sensacions (com la tremolor) per provocar i transmetre la tensió angoixosa del desig.

Menys freqüent és el “sol ponent”¹⁷³ que Mestre lliga paradoxalment a la joventut carnal dels cossos: “Una platja sembrada de copinyes / que el sol ponent llepava acomiadant-se... / Les veus adolescents eren gavines / excitades pels trets de les mirades.” (1981: 87). Verger empra el “sol post” metapoèticament associat al silenci: “Diré el teu nom, i de la llum als llavis / caurà, com un sol post, l’emmudiment / on va florir la perillosa dada, / l’exacte mot que t’anomena i ets.” (1986: 19). Pel que al “fosquet” illenc, només trobem una “hora foscant” en Piera: “L’hora foscant ha entrat on ara estic. / On ara estic no hi sóc. / I sóc. / Aquesta cambra! / Una nau com un cep que els ocells picotegen.” (Piera, 1991: 61). El “tombant” l’empra socialment Rodríguez-Castelló: “(perquè moren les idees / com si fossin ones / desfent-se / en el proper tombant)” (Rodríguez-Castelló, 1979: 29). Morell empra el valencià “poqueta nit”: “com estels que no s’hi obren / als esguards de poqueta nit” (Morell, 1980a: 40); també parla de “petita horabaixa” (1980a: 20). Jàfer empra el “ranvespre”: “El cos serà desfeta, hi dormiran voltors / fins al ranvespre” (1974: 37). També treballa el mot “orient”: “Allà collíem flors a l’espai, a les llunes / germanes de la pell, als orientes del sol.” (1974: 51). Cal dir també que els horitzons de Jàfer aspiren estranyament a la blancor o a la transparència. Tractarem tot seguit el capvespre a partir d’una sèrie de conceptes temàtics que subratllarem.

El capvespre és la porta de la nit. Vegem-ho en dos poemes de Cardona: “La tarda tenia / color i nit.” (1981) o “Ha trucat la nit / i ve. . . / Els ocells faran l’amor. / L’aigua parirà una

¹⁷³ També el poema “Benaurança” de Mestre: “Tenir-te així, com t’he tingut suara, / calda la pell d’aquest ponent tendríssim, / de tant de bes humit, oh benaurança, / i en aquest llit on jauen tantes llàgrimes!” (1981: 53).

estrella.” (1981). Més avall veurem dos “batents” de la tarda en Pérez Montaner. Més ambigus són els versos cardonians següents: “El fit a fit del mar / i el sol ha pres fi”; una altra imatge del capvespre la trobem en l’encegament no del cel sinó dels dies: “Llavors, encegaré els dies / a les cadires més fortes / i als papers més amargs / que tenia.”. Creiem que Cardona encerta amb cícumloquis clars i senzills per evitar el mot “capvespre”.

El capvespre és amarg i aspre, com escriu Piera: “I esperes, amb tota la serenor d’un marbre en un jardí, la / pluja / o crit o llavis que t’han de dur la clau d’aquesta cel·la / on vius amargament la mort de cada dia. / Quina ànsia / de coltells. Com el foc de la farga.” (Piera, 1991: 143). La mort del dia també és cendra o neu en Piera: “I la llum / cau la vida / cau del cel // cendra o neu// cap a l’avenc dels morts/ lents cabells/ d’un vell Déu.” (1991: 30). La mateixa idea transmeten aquests versos: “un cigarret / i el suau i lent encens de la vesprada. [. . .] llum adormida / sense somni d’onades, pols sense pols,” (1991: 23). L’expressió “llum adormida” es repeteix al “Rondó” de Piera; d’aquest mateix autor és el fragment següent:

Sense brogit, llunyans, castells romputs, suau,
com l’hora baixa anul·la esclats de llum caient
com cau la neu, cauen cristalls, cotó, cau el silenci. [...]
Sense soroll, llunyà, espill trencat, suau,
com l’alba du la llum pel finestral
cauen palaus, moments, torna el silenci. Piera (1991: 97)

En Piera el capvespre s’associa al vent: “Drings de llum als miralls. / ¿Darrers baleigs del dol que el vent rossega encara per / damunt les teulades/ o els focus d’un cotxe arrapant la finestra com un gat/ espaordit?” (Piera, 1991: 70). En aquest poema el capvespre-vent també duu “arbres” i núvols: “Al mateix vèrtex de l’angle inferior dret / on abans res no existia, abans, sí, quan / encara el capvespre duia arbres i núvols, / ara –torna a començar– ara / un cresol clavillant la foscuria?” (Piera, 1991: 80). El capvespre va unit al vent i també a la mort en Verger: “Reclòs al vent de la propera tarda / m’ignora el mot que m’endevina el dany, / i no em sé dir” (Verger, 1986: 21-22).

En Palomero, el capvespre s’ompli de morts humans i animals a la platja i al mar: “galfins que apareixen, / amb ensordidores bategades, ferits de mort, a la platja / del nostre capvespre.” (Palomero, 1978: 58). L’infern és mariner: “perquè hem deixat mullada vestimenta / penjada del dia de l’ombra, [. . .] celebrant / l’encalmada misèria infernal de l’hora baixa.” (1978: 51). Fixem-nos-hi en la paradoxal imatge “el dia de l’ombra”.

El capvespre també és l’hora de la lluna: “Des de la taula verda miraré eixir la lluna, / les ombres de la palma.” (Jaén 1982a: 67). El capvespre s’associa amb el trencament: “El primer ganivet de por / trencà els colors de la llum. / Els traïdors tenen prematura / la mirada. / Somriuen

amb sang.” (Cardona 1978). De vegades no és el capvespre qui trenca el dia sinó qui és trencat: “Ha sortit / la tendresa / trencant els mirallets / del capvespre. / Ara la pluja / cau poruga de no / veure’s.” (Cardona 1981: 33). En Rodríguez-Castelló el trencament té un to metapoètic: “Inútil retornar als vells papers / les veus que els dies han resolt / en síl·labes trencades, esmicolats crits / imperceptibles i esparsos.” (1983: 15). Jàfer emprà un “a trenc de nit” a imitació de l’“a trenc d’alba”: “Trasbals de jocs, encens de carn, hi crema, / cristall d’amor a trenc de nit.” (Jàfer, 1974: 39). És aquest un vers ambigu, ja que en lloc del capvespre podria referir-se a l’alba.

Amb el crepuscle arriba el fred, sobretot en Jaén, on abunden les vesprades “tranquil·les” (1982a: 55): “Esperaré / el gel, la soledat nova de cada dia. / Esperaré els fantasmes de la nit en aquella / ciutat” (1982a: 57). En el tercer text del poema “Elegia de Bolonya” se’ns descriu a poc a poc la fi del dia mesclada amb la quietud i la tristesa:

Avui és diumenge. Fa una vesprada quieta,
estranya, molt tranquil·la. Tinc tristesa parada
als ulls, tota d’agulles. [. . .] Enmig de la tristor
que la vesprada em porta, la teua imatge immòbil [. . .]
Ja es fa de nit en jorn; ja comença el fred.
La tardor s’insinua pels fulls del calendari. [. . .]
Ara fa un poc de fred. Va fent-se més de nit Jaén (1982a: 58)

El capvespre és sobretot l’hora de l’amor, d’una tendresa que esdevé tot seguit coit: “tendresa / rebecca / ensagnada / que embruta / la música / que vola / pels cimalls / passats / els crepuscles / policroms dels somnis,” (Cremades 1976). Ventura Melià diu el·lípticament: “L’horabaixa pren alè sobre el cos de la serra.”. Tot seguit descriu l’acte sexual: “Batecs, pensades insostenibles, fuetades dels rulls rossos cabells” (Ventura Melià, 1976: 28). L’amor sol ser un bescanvi lubric de líquids, d’ones comunicants: “Al capvespre et demane l’oli / joiós junt a la presència / angoixosa del marbre. / Et canviaré els novells porus / per bateig de les ones.” (Bessó: 1984: 25). En Ventura Melià trobem aquest capvespre eròtic de *Corrent de fons* amerat amb el color del capvespre: “Mire el bescoll nu / i avalue la glòria del record: / divisa color maduixa oneja en la tarda assolellada: / eternament incandescent.” (Ventura Melià, 1977: 24). Al poema següent del mateix llibre, “Cites”, trobem una altra variació: “albirant el teu cos iridiscent. // Els gestos i els somriures s’han eternitzat.” (ibíd.: 34-35). Així ho expressa Mestre: “Íntimament units des d’aquell vespre / fresc i plujós, de núvols com columnes / d’un llit immens i tou, la mar salvatge, / on naveguem encara a tota vela.” (Mestre, 1981: 97). L’amor al capvespre no és tendre, sinó culpable en aquest passatge de Pérez Montaner: “per platges de capvespres verges / vergonyants vexats vidres arran dels murs d’heurera / peus nus colp d’ala als batents de la tarda / tu i jo ens perdrem per vials

de molsa i roure.” (Pérez Montaner, 1976: 13). Fixem-nos en la imatge de la tarda (A) com a porta o finestra metonimitzada en batents (B); és el treball retòric de l’expressió col·loquial que diu: “això és a punt, això truca a la porta”. En López i Barrio trobem un capvespre com a “parany”, com a presó o càrrec d’amor: “Una xarxa de passarel·les / enverinada de vespres. / Als fils se ganf s’acullen els llavis” (López i Barrio, 1988: 22).

Rodríguez-Castelló és l’autor dels 70 que més i millor treballa l’amor, sobretot a *De foc i danses* i *L’acròbata dels ponts*. Escriu Rodríguez-Castelló: “establint l’antic pacte d’horabaixa”; el pacte és el de l’amor quan cal collir “les lleus flors de l’instant que passa” (Rodríguez-Castelló, 1989: 47). Es tracta del *topoi* del *collige rosa*. El sexe també és molt present: “La quietud d’atzur sobre la pell [...] Com les aus que travessen el vespre / Tan brillant com aquests primers dies d’hivern [...] Espera un moment esmicolem encara un tros del dia, / Xucla’m vampir meu” (Rodríguez-Castelló, 1987: 54). Aquesta imatge de l’“atzur” sobre la pell és una constant en la poesia Rodríguez-Castelló. De vegades el binomi crepuscle-sexe s’uneix al cant eròticament “acoblat”: “*I fes amb mi el cant acoblat / Taral·leja la simfonia inaudible / Entona la vella coral que s’aboca en la fosca*” (Rodríguez-Castelló, 1987: 53).

El sexe és un element molt important en Palomero. Ací subratllem la doble penetració del sol-jo dins les muntanyes-tu; abans, però, apareix, paradoxalment, un “vespre” no pesant, sinó de “suro”, que es resisteix a morir; subratllem els dos ponents:

No fa vent. Amb un desesperat recel de catifa de flors,
ocells acompanyen la nostra cruel conjunció de tactes,
dits enfonsats al suro del vespre, i la teva sempre
delirant saliva omplint-me els ulls de cimes de terres
desconegudes. Crees gemecs incomprensibles, llenguatge
de la meua solitària presència penetrant-te com ara el sol
les muntanyes. Deixa’m dir-te que t’estimo. Palomero (1978: 45)

En Jaén el dia va unit al calor i a l’estiu:

l’estiu en pondre’s cau en flocs de boirassa
arrossegant tolls pel mar deixats al ribatge;
i el sol es torna un cansat ocell fet de llum
que daura ones d’aire
amb un tebi fred d’arbredes en silenci.

són les tardes refugis vermells que no expiren
abrusant fosques parets
que emmirallen el color del teu esguard. Jaén (1976: 19)

La imatge del sol com un ocell tombant també la trobem en Navarro. Jaén identifica el sol amb un arbre: “branques de sol esmorteït dauren la cara / on ja no bateguen delers en penombra;” (Jaén, 1976: 31). El normal és que el capvespre duga el fred, l’hivern. Però tenim Morell que empra la paradoxa hivern/estiu aplicada al crepuscle: “i el cor és com un melic bategant / que enyora el bes suprem i tebi / de l’aroma àulica en l’estiu d’hivern / de l’horabaixa que enlluerna / el pou adàmic de la lluita / el senyal engegador dels estels” (Morell, 1986: 20). A *La festa*, de Jaen, el capvespre és calorós: “Calor de la vesprada. / Suoroses aixelles. / Suor al front. Pols. Pols.” (Jaén, 1982b: 44); no debades l’acció se situa a l’“agost”, moment del Misteri; com llegim en aquests versos: “Falzies del crepuscle amb el nyiu sota el ràfec. / Piuladissa d’ocells que es confon amb colors, / amb la rosa rompuda del sol; llunes d’estany / fan de plata les serres, tot el jorn de teronja” (1982b: 17).

El capvespre, com acabem de veure, s’associa a l’or (Nicolàs: 1986). El poema eròtic “Jardins daurats” de López i Barrio comença així: “Fora, el vespre / gemega per nosaltres / un càntic assabeït” (López i Barrio, 1988: 16). El capvespre “gemega” avançant-se a l’amor. L’“or del capvespre” apareix al poema “Visita” de Mestre:¹⁷⁴ “Visitant del museu, música antiga / i resplendors novells, or de capvespre, / sotge vençut un perfil fugitiu / que es perd, desmai, per les desertes sales.” (Mestre, 1981: 23). El joc tarda/tardor apareix en Seguí: “On la mirada s’atura, / comença el silenci: / entrada de fosca, / i tarda, / tardor als ulls que retornen d’absència: / no, no sé, si l’oblit... / si t’oblidava” (Seguí, 1982: 7). Piera associa el capvespre no a l’or, sinó al coure en aquest versos: “Un capvespre de coure / lentíssim, / com pluja / companya d’hivern / l’aïlla. Dins / un rogle de llum que trenca un bram. / Cridòria de gemecs com un vent de carícies o agulles:” (Piera, 1991: 193- 194).

La caiguda daurada del dia va unida a la de les fulles de la tardor: “D’aquest balcó al d’enfront, distància / entre dos ulls –capvespre / a la tardor– , grocs i vermells hi cruixen. / Quin gust de pastetes pels dits! / Seguits sorolls de seda. / Fanals brodats als arbres. / Demà...” (Piera, 1991). També poden ser els grocs i vermells banderes. La tardor capvespral apareix també en aquests dos poemes consecutius de Bessó: “el pont al vespre / les passes / és mineral odiós” i “popa el bon ponx / de bell nou / mel amb dits de tardor” (Bessó, 1979: 68-69). O en Jàfer: “La llum en els seus ulls difumina penombres: / Les dames de l’autumne han confiscat la llum.” (Jàfer, 1988: 304).

En Bessó el capvespre ve sovint unit a l’hivern, estació que domina, per exemple *Una estança a Alessandria*; l’hivern i el capvespre comparteixen letargia, adormint els sentits: “A l’hivern el cos és las de joia esbargida [...] de joia amerada” (Bessó, 1983: 36). El capvespre és el símptoma que el temps passa i que la mort s’acosta; per això el tu desdoblant estima i fa l’amor amb bogeria: “No saps

¹⁷⁴ Dos altres exemples de Mestre: “Oh bells cossos daurats, carn pujolada, / resseguida pel sol de qui us contempla: / oferiu-vos clements, l’ull-marinada / us enrama de sal i àvid us llepa!” (Mestre, 1981: 45) i “mentre evoque el teu cos gentil i verge, / la teua llum daurada” (1981: 77). És un or líquid i plaenter.

d'altres formes, però, al capvespre. / El peu marcit a l'aguait," (Bessó, 1984: 24). El peu fàl·lic es desinfla; el temps passa i cal el *carpe diem* perquè els cossos envelleixen prompte: "No hi és bon temps ni un bri de pluja / esvalotada al capvespre, l'entorn / immediat dels cossos encar joves..." (Bessó: 1983: 29). El capvespre és el "Vell graó" del dia; així s'anomena un poema de Bessó on llegim: "Aquí viu un món decebut / d'alè tan buit, de bosques tan glaçades, [. . .] Un llum tediós als meus ulls. / A plena nit em colpeix la nostàlgia / dels amants delerosos / abans de la partença." (1983: 58). *L'hivern* és el capvespre de l'any, la seua mort: "Plany d'hivern / al capvespre serà la mort / tarda enrere el temps / contra la història, estimada / que s'hi detura, a l'albada." (Seguí: 1982: 16).

La idea del *tedi*, la *lassitud* o l'*spleen* és típica del postromanticisme decadentista. Matutano empra a *Mites d'engany* mots com "las" o "holocaust". Rodríguez-Castelló ens ho repeteix diverses vegades: "per on s'esfilegansa el tedi del diumenge a l'horabaixa" (Rodríguez-Castelló, 1983: 57), "El repetit tedi d'horabaixa" (1987: 55) o "singularitzaven-lo fútils dèries d'horabaixa" (1989: 28). Bessó escriu: "Cada vespre deslluerne les flors de la melangia." (Bessó, 1984: 40). Justament a Bessó li dedica Matutano aquest poema de *Mites d'engany* :

Llostreja d'horabaixa el spleen a trenc
de pestanyes el rimel i el soroll recordat
per l'antiga bellesa perduda
– sol s'allunya el sacerdot dels déus
als oracles isolats on brollen
dolls de presagis muts i emprestes d'oblit –
remouen tasses al rebost de la memòria.

Matutano (1979: 25)

El tedi esdevé dolorós per la *nostàlgia i la pèrdua*. L'emissor de Seguí prefereix fins i tot l'oblit: "perduda al tacte que ja la mà / ignora, oblida, oblida't d'aquell / vespre llunyà que ni en memòria / és, no, no hi és al meu cor sense / tu que a la pèrdua esdevens morta" (Seguí, 1982: 27). Com sempre, en Seguí el discurs es posa en qüestió només anunciar-se amb eixos *no*. Fixem-nos en la malenconia en sinestèsia de Jaén: "aspra malenconia esquinça els rituals, / brunyida fredor que fou d'amor, amb tu, / com danses de llenços pels cristalls del son," (Jaén, 1976: 23). I també en la concretització de l'abstracte: "les tardes seguiran rebent les estacions [. . .] en la pàl·lida melangia dels teulats." (Jaén, 1976: 39). També en Jaén trobem l'absència de l'amant, com en aquest passatge circular –que subratllem– que empresona la solitud del jo líric: "I en caure la vesprada, quan tu ja no estaràs, / des de dins de la cambra de l'hort veuré altres serres; / veuré uns altres crepuscles que l'Hort de les Pereres / fran d'un vermell clar. I tu ja no estaràs." (Jaén, 1982a: 67). En el cas de Jáfer, el capvespre suposa la desesperança; quan el jo líric aspira a la plenitud mística amb la nit ("estar nu

damunt de les estrelles”) o a ser l’or de l’alba, “trasparent a l’alba / com un solixent horitzontal i prim”, aleshores, de sobte, “Però l’horabaixa ve desesperada / I s’emporta amb la daga el nostre calze.” (Jàfer, 1974: 4). En els següents versos de Jáfer trobem dos capvespres, on la “tristesa” és succeïda pel desig:

Em put més que mai l’aigua dins els búcars
de les flors collides d’horabaixa,
em put el tarquim de ma tristesa
malcuïta i esfilegassada.

Tant de bo si poguéssim ser
natzarens de cabell llarg,
òliba encesa del capvespre!, xuclaríem
l’oli dels campanars del somni, òliba
encesa, xuclaríem l’esperit del foc
mai no tastat pe rastres ni dimonis. Jáfer (1974: 20)

El joc “òliba” i “oli” és clar; l’“encés” s’aplica a l’“òliba” des del “capvespre”. És una imatge que hereta potser Morell.

El capvespre s’associa a la mort i a l’oblit, al silenci; és el moment, com diu bellament i plàstica Rodríguez-Castelló, de la “baralla incandescent dels crits / i dels silencis.” (Rodríguez-Castelló, 1983: 31). En primer lloc, el capvespre suposa la mort de la tarda: “Lluny de la finestra, / ran mateix de les paraules, / mor la tarda assassinada pels racons.” (1983: 31). El micropoema “Capvespre” de López i Barrio diu: “Al davant dels lliris, la mort fosca.” (López i Barrio, 1988: 11). També pot ser el preàmbul del coit i el contrapunt del “M’illumino d’immenso” que encapçala el poemari *A frec de coltell* (Piera també emprà aquesta citació d’Ungaretti). Fixem-nos en el bell i dur poema “Futur” de Mestre:

Darrere meu devora la vesprada
l’agut cristall d’acer de l’alta serra...
i al meu davant s’estén, alba negrosa,
l’ala d’un corb que du al seu bec la lluna.

El silenci també arriba al capvespre amb la mort de la música, com en aquest passatge de Pérez Montaner: “Lentament es dessagna el violí¹⁷⁵ [. . .] No veig el sol i em passege somnàmbul per corredors de capvespres incerts” (Pérez Montaner, 1985: 29). Aquesta incertesa és pròpia de

¹⁷⁵ Ens suggereix, el violí de sang, les fotos surrealistes o *La pell del violí* de Martí i Pol.

Montaner; més avall trobareu els “límits dubtosos de la tarda”. El sol es pon i apareix el dubte que mena a la mort: “Quins averanys ignots m’han reservat / quan el meu sol s’amaga a les muntanyes?” (1985: 31). Aquesta condició individual també s’estén hiperbòlicament a més “sols”: “tot encerclat de llums / de sols agonitzants i fulles argentades.”. La imatge apocalíptica és molt comuna en Pérez Montaner, obsedit per l’“hora exacta” de la mort.

En *Paraula de Miquel*, d’Escudero, ambientada dins d’una presó, el capvespre i la tarda només apareixen per a associar-se al sexe: “un dijous a la tarda quan la gent s’escalfa.”. Però és un sexe “descobert a mossos i trompades” (Escudero, 1978: 41-42); fins i tot, el capvespre s’associa per la gent a una caiguda o a un dubte moral per culpa del sexe:

He baixat fins al crepuscle, ho reconec, i m’he defés de la llum,
no de l’ombra, com he pogut.

He viscut l’alegria d’un infinit infames, segons tu, i ara tinc
les mans plenes de forma i d’estupor.

Demà, però, ho rebutjaré de nou i sentiré la tristesa d’un infinit
infame, segons jo.

Escudero (1978: 32-33)

La caiguda del dia pot ser perillosa o dolorosa. Escriu Pérez Montaner: “Un cel caigut de pedres I silenci. / el temps no és temps” perquè “el dia s’ha parat / sota les ales grises de la cendra.” (Pérez Montaner, 1985: 33-34). El dia sofreix quan ve el capvespre: “No hi haurà res sobrer aquesta nit / que arrossega els darrers udols el dia, / força enllà de les finestres, / contra un ocàs de clars silencis.” (Rodríguez-Castelló 1983: 35). El sol pateix i calla: “Sota el cel ofegat quin sol o quina boca.” (Pérez Montaner 1985: 42). El capvespre és l’enemic per a la protagonista homònima d’*Àfrica* de López i Barrio: “Les teues mans, arlequins de solitud, / voldrien empassar el vespre.”. En aquest darrer llibre llegim: “Hi ha una certa aliança entre pedres / i vespres. Ens buscaran per les escales”. Per això, la tarda, com un mur, quan cau s’esquerda i podem fugir-ne: “Fuig entre / les esquerdes de la tarda.” (López i Barrio, 1975: 51, 13 i 59 respectivament).

Morell empra l’animalogia –com diria V. Escivà– perillosa; així, als seus poemes trobem “paranys”: “i el cel d’algeps moré morí en la nit / tot cap a les palpentès dels paranys” (Morell, 1980 a : 54). Hi apareixen també “serps i cucs”: “en els forats del vespre/ ramats de serps i cucs / pels meridians i els paral·lels / en els forats del vespre / un cert temps hi viu / a la polifonia dels avencs” (1980: 38). Voldríem destacar aquesta magnífica metàfora *A B* de Morell: “entre crepuscles [*A*] taràntules [*B*] / i amb frèndol per les galtes / davalla la llàgrima d’un lliri / per les sucoses escates del vell rellotge” (1980: 34). Ens imaginem el capvespre avançant lentament després d’haver immobilitzat i hipnotitzat la seua víctima, ço és, el dia. Jàfer també associa capvespre i serp: “El cos, tragèdia / deserta del capvespre i serp.” (Jàfer, 1974: 47). La imatge *A, B*

i B2 és molt bella.

El capvespre és incendi, foc, roig; com en Morell: “la pols / com un cor buidat / es fica al si/ i soterra el foc del vespre” (Morell, 1986: 40) o “com un horitzó cremat on naixen / els innombrables ulls de l’òliba cega.” (1980: 35). Recordem que l’òliba és nocturna, és a dir, “naix” al capvespre. Heus-ne ací uns altres exemples: “flames d’horitzó cremaren cicles de capvespre” (1980a: 29) o “pel silenci mai no plora l’ala / ni l’aigua enrojolida a l’espurna del capvespre” (1980: 35). Jaén té molts capvespres ignis; per exemple, quan l’emissor recorda una vesprada de Ravenna des d’un “Diumenge a València”: “però l’horabaixa em porta / la imatge de la ciutat [. . .] els grans arbres solitaris sota un cel / que era ple de peixos rojos; la carretera tan recta / en la desembocadura plana, trencada, del Po.” (Jaén, 1982a: 23). També des de l’“horabaixa” de Donostia l’*alter ego* jaenià recorda el roig de La Drova de casa Piera: “La lluna, l’aigua, el foc deuen ja il·luminar / les teules ordenades de la casa de Barx,” (1982a: 25). Més violent és aquest passatge de Jaén:

Mar on és el sol un ocell lluent.
Nostàlgia d’illes. Record de guerrers.
Ona d’or rompuda. Cavalls de la mar.

L’horitzó ferit es dessagna, l’ull
en capçal de mar, i esdevé un estel.
Més amunt, dofins, donzells de set llunes. Jaén (1982a: 15)

Com a bon arquitecte, és a dir, artista, Jaén¹⁷⁶ domina la paleta cromàtica; el daurat esdevé omnipresent, per exemple al títol “Daurat àmbit de la casa” de *Cadells de la desfeta*. Per a Jàfer i Piera el capvespre és gris. Escriu Jàfer: “Grisos, són grisos els genets del ranvespre.” (Jàfer, 1974: 41). I Piera anota: “Burella, la vesprada.” (Piera, 1991: 43). En Palomero trobem el descolor: “A la festa dels encants, som llum descolorida.” (Palomero, 1978: 13) o “Descolorits ulls de vidre furtats als morts” (1978: 31). El capvespre sol ser roig:

i llavors, quan batecs d’ones glauques banyant,
submergint les besades enmig de la nit
siguen ombres de cànctics esteses pel port
al sol assecant-se,
[. . .] tornarem a creuar llargs passeigs

¹⁷⁶ Més treball cromàtic de Jaén, que subratllem: “tebi alè de foscúries boirosses / cargolant-se a la nit que t’encimbellava, / enfonsant-la, / vessen els crepuscles als jardins; / cossos inassolibles als meridians de londres / engendrant cabells verds a les espatlles; / amors nus d’arbres que no coneixen / enteixinats d’alberedes pel sol envermellides.” (Jaén, 1976: 61). O: “conèixer els plecs del silenci trencats / per esguards ennegrits a cops de mudesa / és gavina o sageta abatuda en astres / on el goig de la llum és lluern encisada, / esclatats fanals d’ombra espessa.” (1976: 35).

on àlbers de l'hora baixa ens donaran
el seu color de coloms encesos
pel frec de la nova tardor. Jaén (1976: 20)

Però a sobre, com un pintor impressionista, apareixen uns “blaus crepuscles” associats a l'hivern: “i emmudint nits de filferro injectant mort / tornaran aquells delers / –silenci i cotó-en-pèl / a les ratlles del teu cos– / dels blaus crepuscles de l'hivern.” (Jaén, 1976: 20). També un altre il·licità, Morell, associa el blau al crepuscle: “i ja en la llum / el vertigen del temps / és el vertigen del sol emblavit / és el silenci final de l'esguard” (Morell, 1980a: 64). Una altra poesia virolaire és la de Pérez Montaner; fixem-nos en el crepuscle del poema “Maig” que transcrivim:

La llengua et llepa
foscoberta al teu ambició
muscle plegat de núvols,
els cabells foradats per braços
que mai no hi arriben
del tot: consciència
del crit perllongat al capvespre.
Pensaves al teu pit
delitós que et guaitaria des de l'inici
cremant les teves
paraules com a un gest d'hivern
en les mans enlairades d'altres.
Ara pots mossegar
amb les meves dents músiques
més alienes. Pérez Montaner (1980: 33)

Trobem el groc i el daurat, però després, paradoxalment, no ve el negre de la nit, sinó el blanc del no-res, el “desfer-se” les coses i els cossos, és a dir, la mort; és un moment crític del jorn, perquè el “límit” és “dubtós”. Fixem-nos com la “tarda” obri i tanca, circularment, la primera estrofa; hem passat del concret-abstracte de l’“aspra llangor” a l’abstracte del “dubtós límit”, per acabar amb la negació del concret i de l’abstracte: “No-res”. En Salvador, el capvespre esdevé verd: “I va ésser un home / ple de pou i de fosca mullada / amb dos ulls com a plats / contra l'aire verdíssim del vespre.” (Salvador, 1985: 89). Potser és verd per la seua associació al perfum de les herbes.

El capvespre, pel color, s'associa a la sang: “el túria, / que s'ha / engolit / la sang / del capvespre, / amagant / el sol.” (Cremades 1976: s /p). Salvador ens mena de la sang a la magrana: “Bruixots de la desfeta, olorosos / a cànem i a humitat, cerquen els estris / amb què partir en dos el

dia obrint-lo / com fosca clivellada per un crit. / Magrana de clarors a l'horabaixa / amaga pulcrament els seus palaus." (Salvador, 1985: 15). Bessó escriu: "crisàlide d'amor i ja en la flama / sents els dolços llavis quan el vespre és una llança." (Bessó, 1978). En la metàfora *A és B* el "vespre" (*A*) s'identifica amb una llança (*B*); el sol cau i es clava fàl·licament en la terra o en el cos estimat. En lloc de la fàl·lica llança, trobem un capvespre vaginal en López i Barrio, però igual de perillós: "Una xarxa de passarel·les / enverinada de vespres." (López i Barrio, 1988: 22). Bessó escriu aquest micropoema: "s'esmuny la cua / del cor / al crit gelós del vespre" (Bessó, 1979). El "vespre" (vista) s'animalitza i en sinestèsia "cria" (oïda); la imatge eròtica del sol "esmunyint-se" amb el color roig del cor és molt bonica. Salvador també té una imatge semblant amb una també fàl·lica "cua", però aplicada al silenci: "El silenci, però, de llarga cua, / fet hoste de la nit, / quan més t'estimaré vindrà a habitar-me." (Salvador, 1980: 61).

En lloc del "crit" del capaltard de Bessó trobem un "gemec" i un "càntic" al poema "Jardins daurats" de López i Barrio: "Fora, el vespre / gemega per nosaltres un càntic dessabeït. / Vull solcar les teus sines / a sobre cavalls d'aigua. / El teu ventre de llum, / carn de campanes / que escolte cada nit: / Pedra, aire i riu." (López i Barrio, 1988: 16). En altres passatges bessonians el capvespre va unit al crit (vital o amorós):

La llengua et llepa
 foscor oberta al teu ambició
 muscle plegat de núvols,
 els cabells foradats per braços
 que mai no hi arriben
 del tot: consciència
 del crit perllongat al capvespre.
 Pensaves al teu pit
 delitós que et guaitaria des de l'inici
 cremant les teves
 paraules com a un gest d'hivern
 en les mans enlairades d'altres.
 Ara pots mossegar
 amb les meves dents músiques
 més alienes.

Bessó (1980: 33)

Tenim ací un poema bessonià pur: al sexe i al crit orgasmàtic i vital del capvespre el succeeix la fi de les "paraules", compensada per la música. També Morell associa crit i tarda: "un altre crit s'esmuny per les espatles vora camins endinsats en l'aire / cants de mussols el temps solcaven / des de la branca estant / dins el vas de la tardor" (Morell, 1980a: 22).

El capvespre és la no llum i el fred. Escriu Jaén: "ampla caixa d'ocells blaus que van gelant-

se, / la nit vessa solituds damunt la fosca;” (Jaén, 1976: 23). En Cardona llegim: “Lluny / de crepuscles / i de fred. . . / mar i lliri de la nit. / Somni covard ja dels versos. / Ales i estiu de les arnes. / Aleshores... tristesa de la forma, / sepultura conversa del dubte. / Aleshores... acompanya la serena / mudança del viure.”; (Cardona, 1978: 37). Jaén escriu: “com cristall, l’aire es fa d’horitzons transparents / mentre al vespre, els antics equinoccis li donen / al cel el palp de la llana, / roba de fred a la mar.” (1976: 19). En Rodríguez-Castelló passem del fred al “calfred”: “i en furiós calfred d’abismes i distàncies, / d’estimballs i de crepuscles / en n’anirem a poc a poc, ”. En aquest cas el capvespre és positiu perquè mena a l’Ítaca, com insinuen els versos següents: “amb els ulls incrèduls / i les mans farcides de preguntes.” (Rodríguez-Castelló, 1979: 49). En un altre poema Bessó ens descriu un capvespre mut, camí de l’hivern i la mort: “Soterra, alhora, el crit sense llum / i la paraula. / Fabrica lloses fredes, / hiverns, / Ja no resta temps viu [. . .] Sols el passat. / La tensió visceral que no gaire esborra / la teva presència irreal / i quotidiana, aquesta nuosa / impotència de les hores esbargides.” (Bessó, 1980: 17-18).

La mort capvespral continua també en Jaén: “mirava els seus ulls enfosquint-se, / carrers i arbredes engroguides pels fanals, / desant a l’esguard ses darreres imatges, / que ja ara van enderrocant-se / entre flaire de jardins trencat / per batecs de llum esfereïda.” (Jaén, 1976: 49). La llum personificada té por; potser arriba fins i tot al suïcidi: “calia estimar perquè el fred no enrederara / de tant silenci al migjorn suïcidat,” (Jaén, 1976: 16), o “En càntic de suïcidi / la llum s’esfilegarà. / Un baf d’estrelles d’aigua / batega sense força / sobre el vaixell de sal.” (Salvador, 1980: 50). Potser és durant el crepuscle quan són, segons Pérez Montaner, “les hores més cruels / somnis innomenats els teus fantasmes / surten i formiguegen amb la gent / sota cels irrisoris”; el cel és menys, al crepuscle, sobretot si et manca l’amor: “el record / el plaer del record aspra taronja / la cambra closa a la llum del migjorn [. . .] vidres taüts paranys de llum és l’hora / i son deixant traspuja ensopiment / mancança” (Pérez Montaner, 1985: 17). Tornem a la “mancança” que provoca el “record”; la llum s’animalitza i contra ell es crea el parany.

La idea del suïcidi quotidià prosaic també apareix en els 70; en versió epigramàtica trobem en Bessó un marit matant-se a alcohol vespertí, fart de la muller: “Baixaria al port del Pireu o al Barri / del Carme, i en prendre / el conyac, pensaria / de morir pròpiament cascun vespre.” (Bessó, 1980: 34). El capvespre és l’*impasse* temporal on la gent enfolleix:¹⁷⁷ “Deixes l’amic gitat al llit / foll, inconcret, un poc / més estrany cada vespre.” (1980: 13). Embogeixen els personatges d’amor o de sexe o d’alcohol: “Al descart del teu cos / assumesc la indolència / de l’oracle, i el vi, / l’impúdic remei del crepuscle,” (1980: 32). I l’amor s’alia amb la mort en “l’ocàs”: “Harmonies troncades a l’espera / de l’ocàs que guaiten els nostres llavis / perduts en laberints de música / i nous evangelis, claustrats de l’hades / infantívol que ens distancia: / L’ombra femenina trenca la mort.” (1980: 20).

¹⁷⁷ Vegeu la citació de Baudelaire que encapçala aquest apartat.

També per a Palomero la quotidianitat pesa a la fi del dia: “aquell desgastat regal dels dies, fosc / desesperada / de la insatisfacció quotidiana, quan intentàvem trobar / l’inútil desig d’una diluïda convivència; pins.” (Palomero, 1978: 50).

El capvespre és el moment ontològic crític, quan el temps com la vida, resten en suspens, com diu el poema “Temps aturat” de Pérez Montaner; en aquest text el capvespre va avançant cap a la nit, ço és, la mort, quan “l’espavent del futur” truca a la porta de la tarda. Contra la mort, només resta l’estima i l’escriptura:

Escriure ara que el sol es desespera
als horitzons de plata. [. . .]
La tarda s’esllavissa a la finestra
i té el color de rosa dels dissabtes d’estiu
i el sabor trist que em puja fins la gola [. . .]
no corre el temps la tarda s’ha parat
als vidres amb sa llum de mel de rosa
t’estime en tot
i en tu estime les coses que em reviu
i em refan el record l’espavent del futur. [. . .]
Escriure ara que tot es desespera
als batents de la tarda
i cérvol cor i núvols selves i mars traspassen Pérez Montaner (1985: 19-20)

Dins d’aquest suspens, cal destacar el capvespre abstracte de Morell. En aquest el capvespre és el moment de la pregunta: “el temps dels ulls s’esgota per les serralades [. . .] on a la foscúria estant et cega / la blancor dels instants que hi cerques / després d’aquest temps el temps t’emboira / capvespre de demà deté tot vespre?” (Morell, 1980a: 18). Heus-ne ací un altre exemple de Morell: “gauita / com són de serrats / aquests ulls de l’horabaixa / quan tota la claror de la vesprada / és llum per a aquests ulls / vers l’horitzó amb capvespre i ‘xicle’ / a les genives es desplaça l’aigua?” (1980: 42). Trobem també un dubte fonamental en la recerca d’identitat per part del jo líric de Morell: “o a trenc de dia sóc a l’horabaixa?”; aquesta desubicació espaciotemporal és bàsica en la poètica morelliana.

La mort del dia també pot ser eròtica com en aquest extermini de Palomero:

Defugies dels cronistes la damnosa negligència,
oblidaves vermells globus de vidre [. . .]
Dels cabells se’t despenjaven al capvespre
mosquits morts, llimaga de teules del terrat.
Perpetual, pavorosa, prosseguia

la decisió d'extermini, sobre les brases. [. . .]

Blaves, al fons,
restaven quietes les ennegrides muntanyes, i el foc
uclava el color dels espectres; sarnosa, la claror s'esvaïa.
Raigs calents encenien sentiments, i fluïa el vi per la nit,
enceses les atxes. Cornetins de metal daurat, so de plaer
de martiri, descolgaven òlibes mortes feia mil anys
amb la sang calenta encara. Palomero (1978: 31)

Alhora, el capvespre és l'extrem, el "marge" del jorn i de la vida, com escriu brillantment Bessó i subratllem:

Als marge
d'aquest llarg jorn
emplace els tardívols sentits;
al llunyà llit al peu de l'ombra
vorejada pels teus ulls, astres
polits quan el foc aplega a la riba.
El llong buit del cos bat
com l'àncora del son,
i la faç de les fulles
s'alça des dels amorosos animals
que el vent colpeja.
Alleugera l'orella quan els arcs
del vespre són contraris:
La peuada lluminosa junt al riu.
Bastí estranya visió
amb els meus febles somnis:
El pesant estany envolta la palla.
A l'entorn dels grocs llavis
penja un ram d'atzavara. Bessó (1984: 31)

Bessó treballa l'erotisme imatgísticament: "la palla", "als llavis [. . .] penja" l'atzavara violenta. Pel que fa al capvespre, tornem a trobar la imatge geomètrica, tan cara a Bessó, de l'"arc"; el sol s'animalitza i deixa una seminal "peuada lluminosa junt al riu" de la boca. Contràriament a l'anihilament dels "sentits" del capvespre-tardor, a punt del son, el sexe rellueix; la imatge del "son" (A), en metàfora B d'A, com una "àncora" (B) és molt bella. Darrere hi ha la imatge de l'amor com a barca que tractarem més avall. La mateixa imatge de l'"àncora del son" la trobem en Rodríguez-Castelló: "ni mapes ni brúixoles ni cartes de navegació o velam perfecte / àncora del son quan els

ulls divaguen / a lloms d'un cavall desbocat i cèlic [. . .] paradisos de festes capvesprals / aigüaneix del desig” (Rodríguez-Castelló, 1989: 23). Afegim ara el següent poema de Bessó:

Al vespre, una cançó de tons mesurats,
els crits menuts vora l'alzina.
Vilatge entre els marjals i els rius humits
a la foscor del prompte hivern.
El camí crescut al voltant dels xops.
Les càlides cabanes
amb el so de la pluja,
amb marges de la meua vida,
amb una antiga llum.
Imatge, conjuració,
boscatge enginyat a la gèlida caverna,
a la rònega roca. (Bessó, 1984: 33)

En el segon poema, Bessó torna a associar crepuscle i crits; la imatge, però, és més dura, més fosca; mor la vida i metapoèticament, contra la mort, paradoxalment s'intenta perpetuar amb l'escriptura o la pintura rupestre de “la imatge”. Potser hi ha darrere el mite de la “caverna” de Plató.

L'alba i el capvespre són antitètics: “(com la llum del matí revela / la falsa ombra / que enfosqueix els ulls al capvespre)” (Seguí, 1982: 12). De vegades, però alba i capvespre s'alien; per exemple en Bessó: “Marxaràs des del naixement de la llum / al capvespre amb els ulls avorridament fixos / a les nuus delitoses d'un cel tan fràgil” (Bessó, 1983: 35). En el joc dual de Morell els dos conceptes són bessons: “vegem el subterfugi / per tal de furgar en l'escull de la tenebra / i engendrar l'infantament de l'hora foscant / i engendrar a trenc de dia la diada” (Morell, 1980a: 35). En Mestre, l'alba i el capvespre s'uneixen en la plenitud vital: “quin llumbarreig tan nou, capvespre i alba!” (Mestre, 1981: 119), o “Amor com raig de sol a tranc d'albada; / amor que alegra el meu jardí dolent; / amor com un capvespre que s'apaga; / amor del meu dolor, goig i turment.” (Mestre, 1980a: 40). Destaquem dues imatges en *Cadells de la fosca trencada* de Jaén; una és un circumloqui del capvespre, on el dia és descrit com el moment entre la “la neu” o dia i “la nit”: “el goig d'estimar-se entre la neu i la nit / eren cercles de flors fugisseres;” (Jaén, 1976: 57). Més avall tenim unes altres eròtiques “neus fugisseres”. L'altra imatge de Jaén uneix capvespre i alba: “tants fulls humits inútilment / enfolliren cada migjorn l'oratge, / que la seua presència esbullant el dia, / daurant-li, verda, el començament i el terme, / va clapar de llacs els dominis de la fosca.” (1976: 50). Fixem-nos en el color verd aplicat al canvi dia/nit o nit/dia; abans ja havíem vist aquesta associació en altres poetes.

En *Cadells de la fosca trencada*, de Jaén, tenim molts passatges ambigus¹⁷⁸ que no sabem si pertanyen a l'alba o al crepuscle, sobretot en el moviment cap “amunt”: “per això els vidres verds que duies als ulls / els esquincaren la cara perquè el plor vessés / quan els bruixots del dia s'emportaren cel amunt/ el teu esguard sens murades.” (Jaén, 1976: 47) o “creix el fum, va abrivant-se la flama / que puja les fronteres de la nit / tombant les imatges literàries que creàrem / sota l'ombra dels cingles de cristall;” (1976: 55). Tenim en el primer Jaén també moltes “caigudes” (també eròtiques) i barrancs daurats –que subratllem–, però no sabem en quin moment del dia emplaçar-los: “delers d'estavellar marcides nines / solen nodrir daurats barrancs sens fons / esquitxats per pols d'argent brollada / de frescs cossos esbatanats per la caiguda; // polseguera d'estels acostuma a envoltar / els habitants d'afilats rocams de nacre.” (1976: 27) o “voladisses engrunes de contes / davallaren per les timberes.” (1976: 51).

També en Salvador trobem la llum morint: “Més enllà, / vers amunt, / on la llum fineix, sols / sentirem l'obscura remor, / feréstec son d'animal en oblit.” (Salvador, 1980: 43) o “La llum hi tremolava / com un catxap de bosc espaordit.” (1985: 28). El dia i la nit s'uneixen “indestriables”: “gelosos de la llum, / tal un ponent d'escumes. [. . .] Un punt la nit i el jorn / bueran –indestriables– l'un de l'altre. // Dóna'm terra després en el silenci.” (1985: 29). Hi ha altres imatges més el·líptiques de Salvador que ens suggereixen el capvespre: “La fredor dels grocs em glaça els somnis / i és aspra la nit enmig de les imatges cegues.” (Salvador, 1980: 32) o “L'oli s'endinsa en la terra / amb avidesa i esglai” (1980: 33). La més misteriosa és aquesta en què Salvador ha esborrat els mots “alba” i “capvespre”: “Què faràs tu, amor meu, / entre el mar i la nit, / el matí i el cristall? / Quin lloc tens dibuixat / dins el pou dels meus ulls?” (1980: 31).

En el discurs hiperbòlic de Pérez Montaner, fruit d'un pregon treball retòric, l'alba i el capvespre s'uneixen: “estar present a la caiguda de les darreres fulles / alba d'espiga i flor capvespre d'odis / d'antics noms” (Pérez Montaner, 1976: 25). La imatge és molt bonica i ambigua; el capvespre pot equivaldre a l'odi (en metàfora *B d'A*) o bé l'odi personificat és a punt de “caure”, de ser derrotat; en canvi, l'alba (*A*) positiva (en metàfora *A de B*) s'identifica amb espiga (*B*) i no pot esfullar-se. O simplement el vers pot llegir-se cronològicament, a l'alba li succeeix la nit, i tot mena cap a la mort, cap al judici final, potser l'hora de la venjança d'un poble que de moment se situa al·legòricament en “La torre de l'espera” (secció i poema on s'inclouen aquests versos). En el següent passatge, pertanyent a aquest mateix poema, veiem de nou la unió alba-capvespre, que subratllem:

cal la proximitat per a capir

¹⁷⁸ També altres expressions jaenianes com: “ombra teva relliscant per la fosca.”, “mentre el gessamí, trenc de l'ombra, / segueix florint damunt la pell.” o el sinestèsic “espurnes nafrades de fosca cremen / esqueixats geranis que porta l'aire;”.

que tot s'esmuny cap a l'abisme veure
la rutilant caiguda del cel gris
sobre les boques
 crims furtius de clars capvespres
o albes bromoses déus llars arraulits
a les òrbites buides bibelots
mutilats
 quantes papallones moren
i han de morir arran la llum de l'alba
cal la proximitat de l'escuma verdosa
el límit obsessiu del desig i la mort
cruïllada a l'interstici de les coses Pérez Montaner (1976: 24)

L'alba i el capvespre són –en sinonímia– “pròxims”, “cruïlla” o “interstici” entre el dia i la nit, entre l'*eros* (desig) i el *thanatos* (mort); però en realitat són lluny, com els cossos, que voldrien estimar-se (“cal la proximitat”), formar “cruïlla”, encreuar-se en l'amor, però no poden.

Només Morell treballa el capvespre abstracte; per exemple en aquest fragment: “espai / on dese els oripells inexistents / que el seny treu del no-seny / quan el crepuscle en el buit / és el testimoni roent del silenci” (Morell, 1986: 24). En 5 versos s'acumulen conceptes com “no-seny”, “buit” (no-matèria) i “silenci” (no-so). El capvespre en *Espai de tenebra* de Morell sol aparèixer a la fi de poema: “record / és a dir / aixeta rovellada / oblit constant / indret abastat pels mots de les hores / en el vertigen present / on la claror trenca els esglaons de l'horabaixa.” (1986: 15). Morell sovinteja la geometria, ací l'escala aplicada al capvespre; de vegades s'alia amb el tarot: “el maó / disseté / em sotjava / des de l'alt / temps del vespre / i l'obaga / dins la mola / del castell / astorat / produïa / la fredor / dels folls dubtes / el fosc glaçat / del neguit” (1986: 29).

Trobem capvespres mitològics en Morell, Piera i Rodríguez-Castelló. Escriu Morell: “els cabells roents d'Apol·lò / abocats al buit galàctic / mentre la cendra cau de tant en tant / dins el cercle humil del vidre.” (Morell, 1986: 34). Piera recorre a Dafne al poema I de “La finestra i el somni”, estudiat per M. J. Escrivà¹⁷⁹. Rodríguez-Castelló escriu: “Venus, viatjant del capvespre a l'alba” (Rodríguez-Castelló 1987: 38).

Amb el capvespre arriben els perfums vegetals en Jaén i sobretot en Salvador. Jaén escriu: “calia estimar, perquè el fred no enrederara / els perfums de l'horabaixa amb glaç d'estels / abans de l'equinocci de la primavera.” (Jaén 1976: 16). Com la nit penetra en el dia, també l'olor en l'amant, i aquest en el cos estimat: “La nit ha penetrat la teua cambra: / com un gat remoreja pels racons. /

¹⁷⁹ M. J. Escrivà (2000) destaca la seua estructura circular, ja que el text comença així: “Les nous de la vesprada per la finestra de l'estudi // Quin paisatge de vidre creuen cables! / Al llunyedar, / més enllà d'uns gargots que sé arbrells, llum oculta, / el capvespre: / blau i blanc i rosat.”. I acaba així: “i, darrere, marcant la perspectiva que lentament s'enfonsa / en les muntanyes / més enllà de les taques verdoses, cercles, / globus nugats als dits de Dafne, / ja sense sol, / uns pals com processó de torxes. // Les nou i deu minuts per la finestra.” (Piera, 1991: 59-60).

Tan poc de temps i ja m'arriba el fosc / perfum dels teus cabells que són els meus." (Pérez Montaner 1985: 32). Però és Salvador qui més insisteix en la unió perfum d'herba-capvespre: "Passa un tren llunyà / i s'enduu un retall de capvespre / olorós a gesmil. / Passa un home vell / i em deixa remor de mans i onejar de blats." (Salvador, 1980: 30). És curiós com en Salvador el "vell" no és negatiu com en Navarro o Bonet, sinó positiu; de vegades va associat no només al perfum sinó també, en sinestèsia, al cant: "Les cançons antigues de l'amor / vénen pels camins de la tarda, per dreteres de perfums, pels rius lentíssims del desig / blanc i rosa contra el cel." (1980: 29). El mateix poema començava i acabava, circularment, amb "el teu record / com un ocell caigut". L'olor a fulles mullades s'associa a la música de convent, com en un *abdenmusik*: "Les fulles mullades cantaven / la dolça cançó del capvespre / a prop del convent, / quan el vers / de sobte / va obrir el seu cor vegetal / de suaus laberints. // Quin tel de fils de llum / amb plaer vam urdir amb els mots." (1980: 58).

El capvespre esdevé vegetal: "Esmorteïdes fulles del capvespre, / clapetes d'ombra, llunes / ens plouen a la pell." (Salvador, 1981: 73). En Morell la sinestèsia olfacte/capvespre es complica: "i el foc amagat al si de la terra / sent les fondàries del gessamí / dins l'oratge que se'n ve amb el vespre / i la diària mort de l'asfalt / allunya l'aigua i acosta la nit / a la mort repetida de la llum." (Morell, 1986: 41). Ací "senten" tant el gessamí natural com el seu oposat per artificial, l'asfalt. En Jàfer, l'horabaixa esdevé vegetal i mengívola: "Gesmiris de l'horabaixa, / t'ofreno els llavis per a menjar-los al teu festí, / adobats vénen amb bàlsams amorosos." (Jàfer, 1974: 27). La metàfora *B* ("Gesmiris"), *A* ("llavis") és clara; amb la fi del dia els sentits es mesclen en sinestèsia: roig, aroma, tacte, menja, perfum.

També hi trobem el capvespre social. En Piera és un capvespre nacional: "Davant del nostre poble / hi ha una finestra oberta/ que mostra un ponent roig. / Quina fecunditat madura i sang de lluita!" (Piera, 1991: 229). El 1975, com ha assenyalat M. J. Escrivà (2000), Franco agonitza i Piera escriu el poema "Guió cap a la partitura. . .", en el qual llegim: "La paraula que ara s'esmuny [. . .] Pendents pengem [. . .] goig futur que se'ns esmuny [. . .] El breu instant que ara s'esmuny" (1991: 195-106). Però Piera també es refereix a la decadència d'Occident: "Cansats escuders d'un guerrer que agonitza / la grandiosa batalla perduda en el capvespre / desitgem que els voltors famolencs ens alliberen / de tanta sang que ens taca i esclavitza" (inici d'"Epíleg literari on s'esgota el poema", Piera, 1991: 207; fixem-nos en l'"esgota").

En Bessó tenim un capvespre col·lectiu com a poble: "No hi ha mort / més gelada si les traces deixades / al capvespre obliden / el darrer viarany de l'esperança" (Bessó, 1983: 25). El capvespre és l'oblit contra el qual cal rebel·lar-se: "Si a l'escuma no pots retrobar / el teu llinatge d'home sens esper / deixa aquesta mar embravada, / aquest excitament d'atzur / a les palpebres [. . .] conformant-se a predre la llum, / a morir a la riba, [. . .] incendiaran la cendra esbargida / pels vents

enfellonits de l’hora baixa” (Bessó, 1983). Amb aquests versos tornem a la idea del capvespre “foll” –ara alliberador, roig, esquerrà.

També en Escudero trobem un capvespre dins de la secció política “Discurs de les pàtries”; el passatge diu: “Corda balladora de nus impossibles, / pletòrics, / desvetlladors de tot / el que podríem demanar una vesprada / que no fos massa daurat, / potser barrocs, la nitidesa, sí, / l’esperit d’una ploma.” (Escudero, 1984; 42). Aquest és expressament el passatge menys “nítid” del llibre *Discursos de salvació*. Morell hi empra un estrany “social-vespre”: “l’altre dia vaig conèixer una xicota... / cuadrangular rutina / gaudida per abelles del social-vespre / soledad de selves i deserts /
junt a copes / repetidament llogades al taulell adàmic / estúpida galaxia d’onades a l’horitzó marítim” (Morell, 1980a: 27).

En Pérez Montaner trobem roja no només la sang, sinó la pell dels indis nord-americans –i l’horitzó– massacrats al poema “Umtilla Valley”: “el sol marcit d’agost / s’acarcanya a la terra rogenca [...] àgils cavallers de pells lluentes / moren als horitzons de la massacre”. Contra aquesta mort cal aixecar-se, com a “Alturas de Macchu Picchu” de Neruda amb sang i paraula: “i tu germà t’aixeques amb sang de rituals antics a la memòria / i tu germà t’aixeques / amo de plors i dol / senyor de la venjança / t’aixeques sobre els morts i la desfeta / sobre el límit darrer de les paraules” (Pérez Montaner, 1985: 18).

En el discurs simbolicosocial d’*Adveniment de l’odi*, de Pérez Montaner, l’alba és connotada positivament, ja que acaba amb la nit repressora, i, a més, duu el roig esquerrós; la nit, però, tampoc no és negra, com veiem en aquests versos: “verticals / creixen els punys cercant la nit dels tigres / per canyars i maresmes fins a la torre de l’espera” (Pérez Montaner, 1976: 23). És una nit violenta, de “tigres” però ratllada com la seua pell, de llum i fosca, com en les grans ciutats injustes. Per això, quan al poema “Fugida” es retorna al poble podem llegir: “Rellisca la llum al nostre dors / i ens llança amb força / cap a la nostra sang. / La ciutat queda arrera amb els fantasmes” (1976: 45). No podem saber si la “llum que rellisca al nostre dors” és natural –seria un circumloqui del capvespre– o pertany als “llums de la ciutat”, títol d’un dels *10 poemes* de Pérez Montaner.

Al poema “Passatger anònim”, de Pérez Montaner, la descripció simbòlicosocial del crepuscle apareix en els tres grups de versos entre parèntesis que transcrivim:

(Arrossegaves una mort lenta
de vint-i-vuit anys llarga
com el temps com una vena un crepuscle
et blanquejava els ulls
i no ho sabies
i no ho sabíem.) [. . .]
(mira aquests joves

boira i crepuscle
fent auto-stop cap a la mort); [. . .]
(I esdevingué la fi de tots els somnis:
monstres vestits de blanc corbs d'ales blanques
blanques parets d'agrípnia i opressió
dolors fingiren planys.
Un vent morat s'alçà des del costat del món
i omple els carrers d'una llangor de rosa)

Pérez Montaner (1976: 21-22)

Paradoxalment el crepuscle mena a la mort, que en Pérez Montaner s'associa a la blancor, al no-res, com veurem més avall. El protagonista és un passatger-tu que és guia solidari, el sol, "l'ull" que dóna vida, l'"arbre" fidel: "Incrèdul ull / anàvem a mirar les oronetes / des de les teves mans els arbres que creixien / més enllà dels teus llavis / el terror de ser homes el silenci / de la pau de ser homes". Però la mort i l'odi sempre són allí, i el tu ha partit a l'exili. Malgrat que el jo diu "no puc creure a la nit", el cert és que el crepuscle, inevitablement, va cap a la mort, és a dir, la nit; els "joves" també moriran. Cal esmentar que la imatge de l'auto-stop és molt bonica i futurista. El tercer passatge entre parèntesis uneix hiperbòlicament el blanc-negre per acabar amb un passatge ambigu, ja que no sabem si es tracta de l'alba o del capvespre (o les dues coses). Fixem-nos com el "morat" i el "rosa", circularment, obrin i tanquen la darrera oració.

Com Pérez Montaner diu al poema "Just now", el capvespre és l'apocalipsi: "Morim a colps la mort de cada dia / per a trobar silenci i terra vella [. . .] no és més que això la mort vella bagassa"; "i és nit la pols que et puja al cor / que tot arreu s'estén" (Pérez Montaner, 1978). Quan el sol es pon és el moment de la follia: "veus l'ull foll del crepuscle / el teulader que esquinça / la vella pell de l'alba" (1985: 22. El sol, com a ull, sap que al crepuscle es tancarà; de sobte, el jo també enfolleix: "plore sol i en silenci / aixafe contra murs / dolors capvespres agres / desitjos que em recorren el cervell / que m'esquitxen els ulls i m'ofeguen les venes" (Pérez Montaner, 1978). Ja ho havia dit Baudelaire al XXII^e dels seus *Poemes en prosa*: "Le crépuscle excite les fous." (ap. Bessó 1983: 47).

Malgrat el títol, Jàfer dedica a l'alba o a la vinguda de la llum la major part del seu *Navegant obscur*; el capvespre fins i tot és rebutjat amb la citació de Dylan Thomas.¹⁸⁰ No obstant això, trobem alguns ocasions; el primer al text inicial anomenat "Obscur":

Quan els meus ulls travessen
els cercles de sufur,
m'endinso en la frontera
d'un paradís obscur.

¹⁸⁰ Escriu Dylan Thomas: "Do not go gentle into that good night". Esteban Pujals tradueix el passatge així: "No entres dócilmente en la noche callada, / que al morir la luz la vejez debería / delirar y arder; odia el fin de la jornada" (Thomas, 1991: 60-61).

El meu desig s'enfronta
a l'ansia d'ocàs.
Soldat tafur, irat,
cansat, ¿on has anat? Jàfer (1988: 241)

Jàfer té un poema “Ocàs”: “Un nen nu / dalt d’un un / cavall blanc / somriu alt / cap al sol / resplendent / gira-sol / del moment / que s’amaga.” (Jàfer, 1988: 40). Al poema “Or”, després de repetir moltíssimes vegades el mot *or*, arriba la fi negra del text: “Ceguesa, / decandiment, / ceguesa. // L’autèntica proesa: / el sol encès / en la vaixella encesa.” (ibíd.: 264). Potser el capvespre és darrere aquests versos: “Camino sol i el fred ve provocant les hores.” (ibíd.: 286). O en aquest passatge: “Els pensament llangueixen sobre jardins aquàtics. [. . .] consumeixen paraules làbils com les fumeres. // El signe de les coses desdibuixa les coses: // el signe de les coses desdibuixa les coses.” (ibíd.: 289). En Jàfer destaca l’ambigüitat, que també pot ser capvespral: “¿Quin sacrifici immola la llum als nostres ulls?” (ibíd.: 293); “Les vores de les llunes tan properes. / Extemporals navilis.” (ibíd.: 303). Veiem l’inici i la fi del text “Imperi de l’ombra”:

¿Quina manca hi ha si llum extasiada
ens els vestits del dia vigila amb ales fràgils
la claredat nocturna?
¿Quina manca hi ha quan la llum esclatada
en les destrals del sol
Govena foscament un llarg imperi d’ombres? Jàfer (1988: 297-298)

De vegades en Jaén, com en Jàfer, més que el capvespre, el que importa és l’arribada de la nit personificada, que és alhora assassina i assassinada: “calaixos plens de reculls blaus desenfocant-se / van cobrint-se amb aquesta nit que avança / amb cordills orbs l’esgarraran / els corsers vermells que trenquen l’alba.” (Jaén, 1976: 55). La nit ve i, paradoxalment, duu cristall: “sols vetllant els plecs de cristall / –ritu i dol dels homicides– / que revenen a la nit, podria esmorteir-la.” (1976: 51).

La idea de la ambigüitat entre nit/dia o alba/capvespre esdevé abstracta, com diu el mateix Morell, sempre metapoètic: “marbres vetats que hi dibuixen abstractes / senderes de llum a la colga frisoa / on estels acluquen l’ulls als estels” (Morell, 1980b: 7). Tampoc sabem si és el sol al capvespre o la lluna a l’alba qui envia “espases de llum dins l’aspror de les ones / en un vertigen de moviments iniciàtics” (Morell, 1980: 13). Ventura Melià evita pronunciar “alba” i “capvespre” en aquests versos: “Sempre són curts els dies, / fugitius. Les nits plenes de llum / corren com folles.” (Ventura Melià, 1980: 19).

La idea de quelcom penjant, dubtós al paisatge, sobretot celest, ens suggereix el capvespre.

Salvador escriu: “Vull plorar en sonets tots els meus dies / mentre el sol es despenja per les fulles / com una oberta mà, entelada veu, / com una cendra avara d’or gastat.” (Salvador, 1981: 45). D’Escudero llegim: “i allargues la mirada sobre l’horitzó / i despenges els vaixells” (Escudero, 1984: 22), o l’eròtic i bell “Desclavellar-te el temps, [. . .] com es desbotona el cel” (1984: 56). També en Matutano trobem aquesta idea del penjament capvespral: “Et clivelles pel pes dels mots llunyans dits en somnis de paor: / el seu cos penja d’un cabell bressolat / pel vent [. . .] la nit arrapes amb rostres de plaer anhelós”. En aquests fragment, el cabell i el cel ens recorda a Miró; el capvespre és a frec, a “arrap” de la nit. El sol dubta i tremola en aquests versos també socials de Cremades: “al sol / dubtós / tremolant / per la claror / embrutida del vent, / de vegades, / quan la nit / s’alça / i mor / de nuvolades / a brolls / de sang / l’esperança, / de vegades.” (Cremades, 1976: s /n). En Rodríguez-Castelló també trobem dues imatges del capvespre associades a, com ell diu, el sexe o l’“equilibrisme del tacte”; al primer exemple la cambra s’obri a la mar:

T’humitege el cos amb saliva alié al canvi de colors que s’esdevé en la cambra. Ens gronxem nus en les ales d’un vaixell rosa al capvespre mentre anem vencent l’oblit entre boscos i estanys [. . .] El viatge incandescent per un riu que arrossega els nostres cercles concèntrics a través del rosa, el capvespre i el diumenge. (Rodríguez-Castelló, 1987: 51)

La imatge del “vaixell rosa” ens remet al cal·ligrama de Salvat-Papasseit. Amb el segon exemple del mar passem al “jardi interior”:

s’esllangueix aquesta tarda de l’agost
que se me’n va de les mans
com tot plegat potser se’n va i passa
deixant aquest ermorteïment
aquesta deixadesa angular i tova
de tots els refluxos
sobre l’arena humida
ha pujat de sobte el fum
i amb ell un silenci sobtat una alenada
la tarda es bressola sobre les fulles quietes
del petit jardí interior

Immediatament el jo líric de Rodríguez-Castelló es posa a fixar allò que “passa”: “i jo que ho escriu” (1989: 60). Dels poetes dels 70, només Rodríguez-Castelló (i Navarro, com veurem més avall) descriuen el capvespre amb un muntatge cinematogràfic: “La rosa que s’obre, el sol que s’amaga, la mà que escriu, l’amor que es guanya, el camí que gira, els ulls que es miren, el cos que anomena la incertesa;” (Rodríguez-Castelló, 1987: 47). Solament tenim capvespres immòbils en

Jaén, com veurem, més avall, i en Morell; aquest escriu: “i quan l’oracle mut en el vespre immòbil / anomena la força del cristall / les finestres fan com una colga/ de la joia muda feta pedra.” (Morell, 1986: 39) i “hi trencaren dies / amb aquesta immobilització” (Morell, 1980a: 35).

Però també en Morell, geomètricament, el capvespre és una escala, ja siga de muntanya: “per tota la serralada del capvespre / dels cercles trencats a poc a poc” (Morell, 1980a: 40), o marina: “múltiple mar de pedra / amb milers de colors per desdibuixades / aigües del vespre de l’escala / i jo endarrerit / davant d’aquest arbre / ficat dins les escletxes de l’escorfa” (1980a: 43). Fixem-nos ara en la metapoètica “horabaixa” com a “imatge fonda”: “i fondre esglaons del sí de cor-a-pensa / a l’horabaixa de tota imatge fonda / (com un pou de senglars i d’òlibes) / [. . .] i minuts del sol per tal d’acunçar taronges” (1980: 21). Més clara encara apareix la fi del dia geomètricament descrita al poema següent, també de Morell, d’estructura circular; comença amb: “verd l’horitzó recula / pels capvespres de llum piramidal / emplenen deus de cristall desfet / embostes que hi duu el vidre pels gorgs”. I acaba així: “a poc a poc anomenem les finestres/ pels esglaons de l’esdevenidor” (1980: 14).

El capvespre és el moment del silenci i, alhora, d’escriure. Escriu Jaén: “déus entronitzats, petits soldats d’aram, / són ja mots de llum ofegats en tempestes;” (Jaén, 1976: 33). I sobretot en Rodríguez-Castelló i el seu *Esbós d’un cos*, on fins i tot hi ha una secció que es diu “Declinacions del silenci”, silenci que ve associat al crepuscle i a la instauració de la nit. Hi ha molts capvespres units a la finestra, com en el Piera estudiat per M. J. Escrivà (2000). Al poema “Estètica del coit” de Rodríguez-Castelló llegim “com l’eco de nosaltres ofegant-se en la nit. / L’espera ens presideix, horitzons desdibuixats.” (Rodríguez-Castelló, 1983: 47); més avall arriben els mots “tarda” i “vespre”; l’escriptura és el “moviment esplendorós / que ens fa sentir-nos en la plenitud del vespre”, on tot és possible, fins i tot les enumeracions del poema que no transcrivim (1983: 48).

L’emissor de Rodríguez-Castelló tractarà de fixar el capvespre que sempre és cinegètic, fugaç, associat al silenci però també als passos, com al poema “Joc de la memòria”; aquest text comença així: “El silenci d’aquest vespre arrecerat / contra l’exigu paisatge que la finestra admet / sempre capta velles imatges contra el buit”. Més avall, torna la imatge, en espiral, tal i com estructura el poeta d’Alcoi els seus textos, tan llargs com bells: “-l’eco, el carrer, uns passos / difuminats en un capvespre-”. Finalment, el text acaba així: “en la imatge d’un capvespre / que el blanc de la paret emmarca.”. Cal destacar el treball plàstic de Rodríguez-Castelló, la importància que dóna al (des)dibuix, a l’esbós, al joc llum/fosc i, al bell mig, la “lenta onada sobre l’or adormit dels blats” (Rodríguez-Castelló, 1983: 52). Aquesta imatge del “blats” ja apareixia a l’inici del poemari; de fet, obri i tanca circularment el llibre, ja que el darrer text, “Nocturn a Alcoi”, seria un bonic apèndix. El poema inicial d’*Esbós d’un cos* ja ens situava en el “silenci dels blats” circulars, però també en el crepuscle: “Un silenci de blats. / Mort el sol als llavis de la fosca [. . .] en un silenci

/ de blats tendres.” (1983: 11).

Podem trobar el capvespre al poema “Com si morís” de Verger, amb tardors i nits, en un discurs ben travat: “Demà / ple de records: sobtat per l’horabaixa, / se’m donarà el pregon secret que tem.” (Verger, 1986: 23) o “Però demà, però bronzes llunyans / s’han esberlat sobre terra més fosca / queia més nit entre les meues mans / callava tot i jo n’era el silenci.” (ibíd.: 16). Ara bé, ambigüament, caure la nit també podria equivaldre a l’alba. Abans hem vist un “coure” capvespral en Piera, ací trobem un “bronze” associat a les campanes. Piera identifica l’horitzó en sinestèsia i metàfora *B* d’*A* amb un “lament encés” [*B*]: “Anunci de dol, metàfora de res, les paraules. / Un home ho pensa, des de la cambra a fosques, / en veure el lament encés [*B*] de l’horitzó [*A*]. / Al seu costat un cos-plaer adorm la nuesa.” (Piera, 1991: 174).

El capvespre forma part del record vital. L’*alter ego* de Rodríguez-Castelló viatja en cotxe i el veiem “Decobrir el cel cada capvespre” (Rodríguez-Castelló, 1987: 42), però també recorda: “càlides estances vesprades de dissabte / rítmica prèdica de la ràdio i la costura” (Rodríguez-Castelló, 1989: 40). O compara: “aquesta tarda és una altra molt llunyana / i és la mateixa pluja aquesta pluja que mulla les arbredes.” (Rodríguez-Castelló, 1983: 48). Hi veiem, com en Borges, o en Giordano Bruno o Spinoza, tots els món possibles en aquests de l’ara i ací. El capvespre vital destaca sobretot en Jaén; a *Cadells de la fosca trencada*, llibre hermètic, podem llegir, però, aquest passatge més humà o realista: “els capvespres embaladits pels mots, / mullant recordes en tasses de xocolata, / les passejades encara assoleiant-es, / es convertiren en espesses mirades / damunt el carrer sotjant ta arribada.” (Jaén, 1976: 28). El xocolate com la nit, va espesseint-se.

A *Cambra de mapes*, del mateix Jaén, les vesprades solen ser, en el record, positives, moltes vegades “tranquil·les” i plujoses. A *Cadells de la fosca trencada*, però, solen ser dures i perilloses: “cal esvalotar aquestes tardes quietes, / botxins muts que porten fred a les mans / i ja no ens pertanyen;” (Jaén, 1976: 31). En Morell, la seua condició de fill il·legítim¹⁸¹ ens ajuda a interpretar aquest passatge: “l’últim cel bord rellisca per escales” (Morell, 1980a: 15). Potser aquest fet és l’origen psicoanalític de la metafòrica pèrdua de les ales durant el crepuscle: “feta estels la llum no troba l’ala” (1980a: 13) i “a l’horabaixa / em sobten déus i temps de càntirs / i el rostre de la nit em furta ales” (1980a: 15).

En Palomero trobem un passeig a la fi del dia: “Ben bé em distrau / un bon passeig al vespre, / tenir cura dels rosers, / apreciar les pomeres, / aplegar vora la via, / olorar-hi les flors.” (Palomero, 1987: 20). El capvespre durant els viatges és descrit sovint al viatger *Cambra de mapes* de Jaén; hi trobem vesprades fresques i de pluja com a Santiago de Compostela: “I a la tarda, pel cel baixen llums. Compostela.” (Jaén, 1982a: 28 i 29); a Gènova: “El vespre aquell a Gènova mirant els barris bruts, / la mar des dels turons, erperant el vaixell.” (ibíd.: 66), o a Roma: “s’amagava el sol rera els

¹⁸¹ Vegeu el treball de Quesada i Bermejo (2012).

turons del Vaticà” i “Eren dolços els dies. Les vesprades / deixaven primaveres d’un aire molt suau” (ibíd.: 53-54), o a Praga o a Vicenza. També en aquest final de l’“Elegia a Berlín”:

Mire la tranquil·lísima vesprada. Potser que,
si ha parat ja de ploure, tingam avui a Berlín
una posta de sol d’aqueixes que li crema
a la ciutat les cases. Recordaria encara
temps després com va ser de formosa la posta
de sol amb tu a Berlín, d’aquell dia d’agost. Jaén (1982a: 55)

En canvi a la part més fosca de *Cambra de mapes*, a “L’illa”, els capvespres són immòbils: “Cigonyes immòbils. Immòbils capvespres.” (ibíd.: 14). En Jaén el capvespre va associat a l’amor i al trencament (també eròtic). En Piera tenim capvespres en el record: “Tornar als vespres sens col·legi abans del cinema / amb aquells qui ja no ho són, d’amics meus. // (Un jorn... / ...Ja mai més.)” (Piera, 1991: 27). Però també en el “somni” veiem capvespres de Piera: “Quin somni bru, poetes, / trobar un àngel bell / a la platja en capvespre / que una figa de pala / et pela amb un coltell.” (ibíd.: 297).

Tenim en Piera, també, un capvespre amb imatges prosaiques: “Enamorat de l’art / antic del crit escrit / me’n berene amb pa-i-oli / cada vespre un bocí/ i al meu rebost en tinc / fins al clot del silenci // que déu el guardi lluny.” (Piera, 1991: 167). A més el capvespre s’associa a la fam i a la set: “I la imaginació, com el vi del capvespre, / per a la solitud sempre un remei. La pluja.” (ibídem: 29); “Quins sons ajardinats amb sentor de vi agre!/ Pells nues com serpents! El fum de les carícies! // Al tocadiscs, encara, primitius instruments de la nit. / I a l’horitzó –afonant-se– terrats de roba estesa.” (ibíd.: 242). És a poqueta nit, és encara “primitiva” en el crepuscle.

En Salvador el capvespre va unit a la pluja; vegem el bonic poema de títol francès “*Le soir*”:

Ara tinc set, vegeu,
d’una pluja de llums i cireres,
d’un vent jonquívol i prim
que emmarine la terra foscant
de les meues mans. Salvador (1980: 70)

També en aquest fragment de poema tardoral: “Renou de pells tibants / em mullarà la tarda un nou octubre. / Batejaré altra volta arbres del pati, / dibuixaré l’hibiscus del jardí / en mans que enceten vida.” (Salvador, 1981: 71). El tercer poema de capvespre plujós és molt més trist; es diu “Salat desig”: “Espessa i sorda nit de l’aigua / arriba a poc a poc als meus cabells. / Regal de cendra són els dies, / l’estesa platja, el mar amant. / Desig perdut cap al ponent, / salat desig d’imatge i

membres / que cerca el mar inacabable, horitzontal / arran de llavis, / ones amunt, / respir avall.” (Salvador, 1980: 72). En aquest fragment veiem com la plenitud arriba amb la mort, ja siga aquesta orgasmàtica o no. En Morell la tarda plou pluja negra: “amb una lentitud sintetitzada per l’espai / la instintiva pluja de la tarda / en un obrir i tancar d’ulls / banyà les hores / de cap a peus del jorn inacabat / a les ciutats esdevingudes edificis / rellisca l’aiguosa negror” (Morell, 1980a: 31).

Salvador és l’únic que parla de “bells capvespres”: “L’entrellaç d’aquelles mans, / la cançó de l’albada, / l’amable dansa del poble al capvespre.” (Salvador, 1985: 41). La Ciutat però, la València de la Transició, no deixa gaudir-los: “Has llaurat mil vegades / els tristos solcs de vori de Ciutat / talment com si volguesses / –amb final de llautó– / trobar el clos recinte del seu cor / i mullar-lo amb les llums d’un bell capvespre.” (ibíd.: 45). Per això cal el retorn al poble, com en aquest poema sense títol que transcrivim seguit:

Pujaràs del poble al mas,
encendràs la foguera del temps,
i naixeràs
en les garroferes cremades.
El vent del castell
es va oferir paraules, herba-sana
en les mans del capvespre, que besares
com un perfil suau de dona vella.
(Un vers et regalaren al camí
i tu no l’entenies).

Et veig ara, infant de la llum,
des dels joncs de la fosca mullada
mentre cau la cendra del vespre,
teulades de Vilafamés.

Salvador (1985: 37)

Tornem a trobar la cara amable del capvespre salvadorià; el “temps” cremat a l’inici en estructura circular, cau fet “cendra del vespre” a la fi; al mig, els “capvespres” s’associen a l’olor i a la persona vella (ací una dona), potser una iaia. Malauradament, els capvespres amables formen part del passat: “És per això que en la nit dels clars ulls / demane a les aigües que em donen la imatge / d’aquells capaltards fabulosos i tebis, / quan els llavis omplien la cambra/ i es mullaven en música/ i alenava la pell.” (Salvador, 1981: 41).

Per quasi concloure amb el capvespre, transcrivim un poema trist, romàntic, que compendia els conceptes capvesprals que hem explicat fins ara (els subratllem). El text és “Solitud”, de Mestre:

Tot sembla pau, o cansament, o tedi...

L'esllanguiment m'ha pres amb ungles d'or
mentre la llum se'n va i fa adéu atònita
de veure el cel cremant d'aquell incendi.
He sentit por, amor, i defallença...
Fugaç caliu pels barandats, el vespre
m'ha fet present la teua llunyania
i m'he sorprés, desfet en plors, a soles.

Mestre (1981: 67)

Les imatges noves són “cel cremant” i, associat a aquest “incendi”, el casolà “fugaç caliu” del sol ponent, que també pot aplicar-se a una relació sentimental breu. L'oblit esdevé un incendi al poema “Memòria dels dies” de Verger: “He vist encendre's, lent, / i apagar-se, lentíssim, / aquest mur que unes mans / van donar als crepuscles.” (Verger, 1986). També al poema “Llimoners blaus de la casa on vaig créixer”, de *Cadells de la fosca trencada*, trobem el crepuscle cohesionador; en aquest cas circularment, ja que apareix a l'inici: “nois muntats en cavalls blaus, / cascavells lligats als peus, / corrien per l'aire bevent-se el sol”, i també a la fi: “la pluja que porta, mullant els geranis, / moments d'una tarda gelada de març / en què et vaig conéixer / quan tot el cos obriren, per endinsar el sol, / els arbres que començaven a escalar l'espai.” (Jaén, 1976: 60. Al mig hi ha la tardor, el fred, com a fi de l'amor. El capvespre de la vida també és la vellesa; veieu el text “Capvespre” de Mestre: “Mira'm les mans cobertes de rosada, / vent o remor dels anys de joventut. / Això només me'n resta: la vesprada. / La nit del món s'acosta amb lentitud.” (Mestre, 1981: 37).

Hi ha altres poemes més positius i eròtics; per exemple “Ratlles d'ombra” de Jaén, amb la pluja circular obrint i tancant el text; subratllem els conceptes relacionables amb el capvespre:

sens decreixer als ulls remoreigs
de la pluja amarant-los de gaudi
–a recer del fosc que la ratlla
la teua imatge trencadissa–
altra frescor comença a ruixar
tot l'enyor d'esguardar-te,
reflectint-se retalls de ponent
en l'ombratge dels llavis.

com si encara els embruixos sorgiren
quan s'escampen coloms, vol trencant
als teus ulls, el darrer blau de l'aire:

com si embruixos no hagueren estat
els miratges del centre en l'hora baixa
retallada pels arbres.

mentre arriba la nova tardor,
delers s'assolir el teu cos,
gust de gespa de ta pell,
altra frescor comença a ruixar-me la cara
amb l'amarga tristor de desar
el perfil del teu flaire
en flors damunt les mans esclatades
que la pluja porta d'enllà la mar. Jaén (1976: 21-22)

A continuació copiem un crepuscle positiu (malgrat l'*ubi sunt* de la tercera estrofa); és el “Capvespre a Samos”, de Piera, que transcrivim quasi complet:

No l'oblidaré mai, aquest capvespre a Samos.
Un cel de pura sang, com un poltre ferest
crida foll de desig, incendia la mar,
abans d'un blau en pau, en aquesta badia.

Els vaixells amarrats, amb gemecs de silenci,
dansen talment un cor que somnia l'amor.
Quina olor de gesmils i dompedros en zel
ompli vells carrerons de pedra i de salnitre.

On el dolç moscatell de les vinyes de Samos?
On el temps caigut de la mare del foc?

Mai no podré oblidar aquesta entrada a Samos
amb el blanc de la calç i el roig de les teulades
i l'horitzó oferint-se com magrana madura
o la síndria fresca al paladar del naufrag. [. . .]

Entre la llum i l'ombra, com són fets els humans,
aquest capvespre a Samos que no oblidaré mai. Piera (1991: 284)

Com a darrer poema de la secció “capvespre”, hem triat, entre trist i esperançat, aquest poema, magnífic, de Verger:

CAP AL TARD

Que el crit se'm torne crit,
que la terra l'aculla.

Memòria vençuda
no camí després.

No còdol sinó pluja
la sang fesa dels llavis.

Que per viure més vida
no calga morir més. Verger (1986: 51)

2. 4. 6. Dos recursos retòrics

2. 4. 6. 1 El símil

Hi ha moltíssims símils en els 70. N'analitzem una mostra i els agrupem per la seua forma i per la seua temàtica. El símil combinat amb la metàfora *A o B* l'estudiarem en el punt 2. 4. 6. B. El símil de Granell¹⁸² ja ha estat estudiat per Córdoba (2002: 401-406); només en parlarem puntualment des del punt de vista semàntic.

El símil és un recurs fonamental en l'obra de Morell, Piera, Escudero, Salvador, el Palomero de *Crònica carnal* i el primer Jàfer.¹⁸³ També és prou emprat en Bessó. Podríem dir que el símil i la metàfora en l'obra inicial de Navarro i Bonet són inversament proporcionals. Així, el símil domina *grills...* de Navarro però va desapareixent a mesura que passen els anys en benefici de la metàfora. El símil és emprat sovint per Bonet sobretot als seus primers poemes publicats, mentre que a *Getsemaní* es redueix només a un exemple. Hi ha seccions de llibres on apareixen més símils que en altres: dins *Llarg camí llarg* de Granell es concentren a "Soledat del cos" i dins de *Maremar* de Piera, sobretot a "Illes de llum". Els autors amants dels poemes breus a penes si usen el símil; per exemple, López Barrio, que prefereix la metàfora al símil. El símil tampoc no és molt sovintejat per Fina Cardona, excepte a *Nus mariner*, on n'apareixen dos exemples, dels quals en només un el símil, que és verbal, cohesiona el text: "Aviat, / el pèndol / fugirà / com enemic / de justícies / com articulat / de vents profans / com dia que torna / a la tarda". És estrany que als llibres de micropoemes s'empre el símil. I tanmateix en trobem algunes mostres en el primer Bessó; per

¹⁸² El símil és emprat per Granell per explicitar la impossibilitat de la perfecció i de la bellesa: "Les mudes façanes i la lluna / com un somriure alt, inútil." (Granell, 2000: 95). També la indefugibilitat de la mort: "Com és de llarg un silenci! // Hora: / l'oblit en punt." (2000: 85). Volem destacar en Granell la importància del símil amb díctic de proximitat en l'expressió el dia "com aquest" dels poemes "Principi i fi" i "El servei meteorològic informa".

¹⁸³ A *Paraula de Miquel* Escudero empra el símil *A com B*; domina el poema 2 de la secció primera ("La terra que està més endins"), i els poemes 1 i 4 de la secció segona ("En Miquel i les tàpies"). En Jàfer el símil domina els poemes 7, 10, 12, 20 i 25 de *L'esmoreïda estela de la platja*, i els textos de les pàg. 27, 34, 37 i 44 de *Lívius Diamant*. En Morell domina els poemes XX, XXI, XXIII, XXVIII i XXXIV d'*Òliba de la foscúria, i a l'Espai de la tenebra* els textos X, XI, XII, XVII i XVIII.

exemple, al poema XXII d'*Herbolari de silencis*: “Esquinçall, tan sols, i ja record, / com a peixos d’amor ensangonats”.¹⁸⁴

A *Cadells de la fosca trencada*, primer poemari de Jaén, domina la metàfora, però també trobem un nombre significatiu de símils amb la forma *A com B*. A *Cambra de mapes* també sovinteja, però a *La festa* ja n’hi ha pocs. A *La festa* els símils són molt senzills i curts, mentre que a *Cadells de la fosca trencada* formaven part d’estructures sintàctiques complexes, com veurem més avall. A *La festa*, la imatge *B* sol acompanyar la descripció d’algun personatge o espai de la cerimònia; per exemple: “Tenia els cabells negres / i com la mel els ulls” (Jaén, 1982b: 44). Com veiem, l’hipèrbaton es redueix a una avantposició del *CN* dins del *SN*.¹⁸⁵

Els símil solen incloure’s dins d’estructures imatgístiques complexes, sobretot en Morell. Hem triat un passatge de Jaén: “calia estimar perquè el fred no enrederara / de tant silenci al migjorn suïcidat, / com badar nafres d’on raja l’aigua / que nodria el gessamí crescut als ulls” (Jaén, 1976). I un fragment de Bonet, en concret del seu poema “L’òpera”:

oh amics meus el meu cos, sobre les herbes,
el meu mirall sí com la pedra però les herbes,
el sol roig els meus turmells oh són bells després de tot les me-
ves cames i la música [. . .]
també veurà els seus ulls enllà dels blats, sota el sol
roig, com un viatge per aquells vells camps com et vaig dir on els cavalls

Bonet (DDAA, 1975: 21)

El símil apareix sovint unit a la metàfora. Triem dos exemples senzills de Mestre; el primer diu: “i el meu cant és com un bes / acarontant-li la galta:” (1980b: 67. Observem que s’uneixen el verb *ser* i el “com”; a més, hi ha una sinestèsia oïda (“cant”) / gust o tacte (“bes”). La segona imatge diu: “T’esguarde el cos i em creix com una fúria / un llop de foc que em puja per les cames” (“Llop”, complet). Dins del símil *com B*, *A* resulta que, al seu torn, la imatge *A* (“un llop de foc”) és una metàfora en absència (*B*) del terme real desig (*A*) metonimitzat en “foc”; al seu torn aquest s’oposa al nocturn “llop”. L’exemple paradigmàtic de l’enllaç entre metàfora i símil seria aquest harmònic i bell poema de Piera:

Com verds espirals
D’estiu aglomerat
Com una arbreda al vespre

¹⁸⁴ Els altres exemple són símils verbals. El poema XXIV fa: “L’esguard més enllà / dels altres o de tu mateix / evitant com qui pretén evitar.” També en un cas de *Mediterrània*. I, f) “com prenc l’escuma / dels forns / mai no allunye cap via” (I, f).

¹⁸⁵ Un altre exemple: “Los àngels se la puguen, com lo sol du lo rostre.”; és un fragment directe del *Misteri d’Elx*.

Els teuladins són flames

Les flames són records Piera (1991: 37, sencer).

Des del punt de vista gràfic, el símil entre comes l'empren Jàfer i Sánchez-Cutillas. A continuació comparem dues imatges semblants que tenen de terme real una primera persona. En Jàfer llegim: “i jo, com un estel perdut amb les nafres / daurades de l'or que vaig somiar llunyà.” (Jàfer 1988: 68). En Sánchez-Cutillas trobem també una primera persona “perduda: “Caminem errants, com la llum d'un estel perdut, però encara no sabem desxifrar el vell jeroglífic.” (Sánchez-Cutillas, 1976: 9). Sánchez-Cutillas, fins i tot, trenca el “tan com” amb una coma al mig: “Totes les aus i el meu desig fan un periple tan insegur, com els grapats de pols entre l'escuma d'una mar novella.” (ibíd.: 55). Aquesta poeta sempre és preocupada per la distància espaciotemporal, pel “tan lluny”. Entre guionets l'empra més Sánchez-Cutillas que Jàfer; un exemple de la primera: “El temps vigila els homes –tibant com una corda de cànem– i aquesta nit més que mai sóc el seu vassall de remença.” (Sánchez-Cutillas, 1976: 33). Entre parèntesi trobem símils de Salvador a *Calabruix* i també de Morell: “a l'horabaixa de tota imatge fonda / (com un pou de senglars i d'òlibes)/ amb batecs de llavis abasta hores” (Morell, 1980a: 21).

Jàfer és el poeta que més domina el símil. Tendeix a col·locar-lo a la fi de la frase: “la cèlica mirada dels ulls / que a la nit perfumaven, com les brases.” (Jàfer, 1988: 68). A més, té predilecció pel símil bimembre: “Lívius vindrà a trobar l'espill, trist com demà, net com ahir de pur glapit.” (1988: 84). En el següent exemple Jàfer combina els dos trets anteriors, és a dir, uneix dos símils a la fi d'oració: “El cel tenia esponeroses plomes de blau, / com un llençol estès. Era immensa la mar, amor, / i la crinera dels vaixells com flama.” (1988: 84).

Pel que fa als nexes del símil, domina el *com* sobretot dins la fórmula *A com B*. L'única que empra el “semblant” comparatiu és Sánchez-Cutillas: “Sobre totes les illes semblant crit de la bèstia en zel.” (Sánchez-Cutillas, 1975: 39). Bessó és l'únic que empra l'arcaic “aitals” i de vegades fins i tot dins de guionets. En posem dos exemples en què el terme imaginat s'oposa per l'edat; en el primer cas tenim una “envellida”: “els nostres peus han sabut de l'ocàs, / han trepitjat la superfície / del fred –aital una mar envellida / al nostre front.” (Bessó, 1983: 20). En el segon cas tenim de terme figurat un “infant”: “ignorant-hi que un vell esguard / –aital l'infant sagnós de creu al pit– / s'avença de pressa vers tu.” (1983: 25). El “tal com” només l'utilitza Cardona: “Tal com sou. I això ho he tingut. Estimar-vos no ha estat gens difícil.” (Cardona, 1981: 20).

El nexa “talment” és emprat per Morell; per exemple en aquesta imatge eròtica: “i les llums s'escolen pels sexes / talment un vas de cristall soterrat / n'és aquest aire ennegrit l'atmosfera” (Morell, 1980a: 56). També en aquest altre símil, més misteriós: “algues com a gels la llum fa espesseir / talment lleopards dels socs que són pupil·les” (1980: 59). Fixem-nos com s'hi alien

metàfores, animalogia i símil. També Bonet¹⁸⁶ fa servir un “talment” en un símil que no respecta els punts i que interpretem així: “El meu desig [A], amb mi, i no us sabria / dir què hi visc ara. / Talment l’hivern [B], si mou / negres penells: un fred presagi.” (Fabregat, 1974a: 168). De vegades, Morell reduplica barrocamment el símil amb un “talment com” com en aquesta imatge paradoxal: “i fa caliu aquesta matinada que t’esguarda / des de les finestres / talment com una brasa aparentment immòbil” (Morell, 1980a: 23). Jàfer també empra el “talment com” en un símil verbal: “Igual em fa d’estimar-me, i mentre creixo ensulsiar-me talment com la pudor de les roses podrides.” (Jàfer, 1975: 34).

La fórmula *Com B, A* no és comuna. Així i tot, el primer poema de *L’esmorteïda estela de la platja*, de Jàfer, incloïa aquest símil dins d’un gran hipèrbaton: “Com les gavines de la negra mar / o com les aus portadores de deliris, / venien a la platja, a la deserta platja / o roca esquerpa, els infantons del dia.” (Jàfer, 1988: 43). En *Lívius Diamant*, de Jàfer, llegim a inici de poema: “Com un vaixell (vigila!), un passeig per les vores de la nit.” (1988: 115). Pérez Montaner també empra alguns *Com B, A*: “Com la pluja i el vent [B] al teu voltant / odi i record [A] és el que sents” (Pérez Montaner, 1981: 25). La sintaxi ens crea problemes per trobar el terme real en el primer Jaén: “marcides flors de neu són les dents mortes / dels impossibles amants de les ones; / romanen tanmateix, com ombra de cristall, / viaranys de pins i remors feréstecs,” (Jaén, 1976: 57). La forma de la imatge *B* “ombra de cristall” és ambigua, ja que no sabem si el terme *A* són les “flors” o “ones” anteriors, o bé els “viarany” posteriors. Un exemple més fàcil de Jaén es aquest: “com cristall, l’aire es fa d’horitzons transparents” (Jaén, 1976: 19). En Morell cal afegir a la sintaxi, sobretot, la manca de puntuació: “com un batec [B] agre i aspre / entre corbates i sabates netes / s’escolten averany de les antenes de TV [A] / i de l’atmosfera ciutadana sense pluja” (Morell, 1980a: 59-60). Copiem ara aquest potent inici de poema de Salvador, tan oníric: “Com cavall malferit / un veler de bambú / travessa l’aigua negra del teu somni.” (Salvador, 1985: 45).

La fórmula *com a* és emprada, substantivitzada, per Jàfer: “un com a defici / de no haver matat d’hora massa atzur / de llepolies enfitoses, massa desig / de plànyer a deshora corbes llefiscoses / o pols endimoniats.” (Jàfer, 1974: 19). Fina Cardona, al text 1 de *Nus mariner*, inclou un *com a* dins d’una paradoxa: “El silenci de vegades / t’ompli de sons tan llunyans / que et deixa com a record / un grapat d’algues marines.” El *com a* és emprat sovint per Bessó, també com en Cardona, en un context de mort; així, l’arbre social ha de resistir al foc “com a estranya cosa meravellada.” (Bessó, 1983: 21). Les dones apareixen ardents “com a penyora del dubte” o ja corrompudes “com a joiell impur” per a mariners. El cos, irònicament, sobreviu de vegades a la mort: “la fam antiga / no es candirà mai més davant el cos / deixat com homenatge als qui hi

¹⁸⁶ Al costat d’aquest exemple culte amb símil, trobem el registre familiar o col·loquial també en Bonet: “que voldria llepar-te com un nen les mamelles.” (1974: 167)

resten,” (ibíd.: 49). Hem deixat per a la fi dos símils amb *com a* de Bessó que són veritables definicions; en un explica què entén per “desídia”: “Una paraula. / La xarema gitada al fons de la desídia / com a llast de passada servitud.” (1988a: 11); en l’altre el jo líric bessonià entona una mena de *credo* agnòstic on defineix “oblit”: “Així, crec en l’oblit / com a lenta maceració del fruit furtiu.”

La fórmula ausiasmarquiana de l’inici de poema amb el “Com” és sovintejada per diferents poetes. De fet, el llibre que enceta els 70 valencians ací estudiats, *grills. . .* de Navarro, comença amb un “com”: “com un plomall d’atzavares a les costelles i l’alé / que se’n va, vol morir”. Escriu Jàfer: “Com el monjo que va de la cel·la al jardí, / baixa el cel a l’infern, on àngels i dimonis / despengen cortinatges / i l’esperit que em feia consagrar les paraules / fa foc en un racó.” (Jàfer, 1988: 297). El símil obri i tanca el sonet inicial “Incerta llum” d’Argiles, de Salvador, amb una voluntat clara d’adscripció a una tradició ausiasmarquiana: “Com si fos mort de mon antic voler / racons de vida em veuen arraulit. [. . .] I mort i fred i fosc com ara sóc, / deslliure mots-ocells a l’aire viu.” (Salvador, 1980: 17). El poema IX del “Llibre de blaus”, del mateix poemari, comença amb un homenatge a March: “Florirà el mar com la nit de Sant Joan / i les flors cercaran la claror del matí.” (ibíd.: 1980: 31). Al poema VII de la mateixa secció, el símil s’empra en estructura circular: “Com un ocell caigut, / entre les mans escalfe el teu record. [. . .] Entre les mans escalfe el teu record / com un ocell caigut / a l’infinit.” (ibíd.: 29). Podríem dir que el símil d’Argiles, de Salvador, malgrat el símil ausiasmarquià del sonet inicial, es vol clar com el d’Estellés. Heus-ne ací un exemple de Salvador: “Tres mots senzills, / com la dacsà i l’aigua, / com l’albada i el foc.”

Com en March, trobem la fórmula “Com... així” en Palomero i Salvador; aquest darrer dins d’un poema amb títol “Així com. . .”. En copiem dos passatges:

Així com el rem s’ajusta bé
a les mans d’un remer,
així com la roca
es modela per al cranc roquer,
el vostre cant ha estat fet
per atraure’s els velers. (Palomero, 1987: 11)¹⁸⁷

Com es corruga la fulla que té por
i s’amaga en la seua humilitat,
com s’encongeix i s’endinsa el caragol
que ja duu l’eixutesa al seu si,
així l’home de la mort. (Salvador, 1981: 33)

¹⁸⁷ Al mateix llibre, *Quadern de bitàcola*, Palomero inclou símils en registre col·loquial, oposat al culte que hem esmentat: “Tan ric com sóc, / i sense poder remoure’m la imatge [. . .] Almenys, tindrè la satisfacció / de donar llebre, essent com sóc / tan bona i fina gata. / Ungles tinc, per demostrar-ho.” (Palomero, 1987: 17).

Mestre empra un “Si com” a l’inici del seu poema “L’agró”: “Si com l’agró que passeja l’estany, / escolte el crit de qui llunyà m’avisa” (Mestre, 1981: 59). Granell usa un “Com aquell”: “Com aquell que desperta / d’un somni llarguíssim i mira/ a l’entorn i no coneix / la seva memòria,” (Granell, 2000: 39). Com va dir March,¹⁸⁸ la carn vol carn, i el jo líric dels 70 també; fixem-nos en aquests tres exemples de diferents autors:

Com un llop famolenc que no ha trobat la caça, que no ha trobat camí per a buscar la presa i vaga desesmat pels racons de la fúria, m’estimo aquest crim perquè és una venjança contra els déus enemics.

(Jàfer, 1988: 108).

Com l’orat més associat
de carn i sexe, m’embenava els ulls amb foradada veta,
i em fregava per l’espina rams d’olivera i de llorer.

(Palomero, 1978: 30)

Quina culpa tinc jo/ de ser com un falcó famolenc de cacera, / de volar el seu vol cap amunt de cingleres, / i trobar-me, de sobte, colom/ sota les embruixades urpes que degollen!

(Piera, 1991: 244)

L’exemple de Jáfer és l’inici d’un poema en prosa; el crim és l’amorós. En el cas de Palomero tenim també l’amor desesperat com a follia; ara bé, avançant-se al joc irònic dels poemes eròtics de *Crònica carnal*, trobem algú flagel·lant-se per ser *voyeur* i pecador mentre no deixa de mirar, ja que la bena és foradada; també ho és, tautològicament, la veta, vaginal o anal. En el cas de Piera el “falcó” ens remet al March falconer reial.

A *Pagaràs els ous de cugul*, de Bessó, trobem dos símils existencialistes amb *com*, que s’oposen entre si; un diu: “Com l’ocell de passa / s’adapta a l’oreig, / també jo en la tempesta / del temps.” (Bessó, 1988a: 21). El jo opta per la resistència resignada i orgullosa davant el pas del temps; a més, té la fórmula “Com [. . .] també jo”, que segueix el cànon medieval. L’altre símil, però, és pessimista: “Com l’empremta dels nostres cossos / cap senyal no ha de restar d’allò que estimàrem / en aquest lloc: / El món conclou, traïdor, darrere de nosaltres.”. Ací, el nosaltres afirma que la resistència, l’herència, són inútils.

Pel que fa a l’enumeració,¹⁸⁹ Palomero és qui més treballa la comparació i el símil repetit. Per exemple al poema següent, en el qual empra la comparativa de superioritat en anàfora i

¹⁸⁸ “Obrir, abraçar-te i besar-te, / renunciant a les paraules. / Com u que fuig i és alcançat pel bou.” (Ventura Melià, 1980: 18). En el mateix autor trobem aquest vers de to ausiasmarquià: “Si al volcà somort encara viu el foc, perllonga més amor en mi el turment.” (Ventura Melià, 1977: 67). Ventura Melià inclou el poema “Ausies March” [sic] en *Senyals de vida*.

¹⁸⁹ El símil pot repetir-se a la fi de vers, com en aquest exemple de Verger: “Deixats caure com morts / sent com callen els morts / deixats caure com morts.”

paral·lelisme: “Te trepitjava amb un tropell / tret de tràngols transparents, / més cabdellat que un cabdell, / més perseguidor que un perseguit, / dòcil com el dit menovell, / insistent com un enemic antic, / ferreny com un castell, / des d’una saliva, des d’un budell.” (Palomero, 1981: 21). No li importa acumular tres termes imaginaris acompanyant un adjectiu: “allisada pel costum, arrodonida / com lluna plena de març, / com pedra de camí, com picaport gastada / per un visitant obstinat i incansable.” Ni li importa enllaçar fi i començament de vers amb el símil: “Aquella mena d’oració, el diable per fi l’he sentida. / Li ha ressonat a les oïdes com un vell martell, / com un vell martell de desig l’ha destruïda.” (Palomero, 1987: 22).

Hi ha altres enumeracions amb símil més senzilles; com aquesta de Salvador: “I un vent ha passat, / com un llamp, / com una flama d’aigua eixuta, / cap al carrer del desig sense nom.” (Salvador, 1980: 32). O aquesta de Piera, que enllaça joguines infantils: “Dempeus, i altiu, ben dret, sense agonia. / Com un titella xinès, almenys –si us empenyeu. / Com aquell ratolí que feia la amre amb un drap. / Dempeus, com un guerrer de “còmic”, / així un heroi magnífic vencedor ve del front.” (Piera, 1991: 263).

Dins de l’estructura en espiral, en vertigen, de Bonet, Piera i Morell, es repeteixen símils sovint amb variacions. La caiguda té forma d’espiral. Morell té símils amb els “segons” caient en *Òliba de la foscúria*, i Jàfer amb les “roses” en *L’esmorteïda estela de la platja*. En el “Rondó” del *RENOU...*, de Piera, com indica el títol de poema, tot “cau com un cau”. Bonet empra el símil en espiral des del seu primer poema publicat (amb el “com un orat” de “Llarg amb imatges”, de *Carn fresca*) fins a l’últim (*Getsemaní*, amb “somicant com un gos”). Tots dos tenen el jo líric com a terme real. Posem un exemple bonetià de *Carn fresca*: “Trencada màscara / com un taüt encès entre les roses” i “Com un taüt de molsa entre les roses / o l’ofegat que sura al mar d’espills, una agonia” (Fabregat, 1974a: 169). Piera, al poema “Rondó” de *RENOU...* passa especularment de “Com de la flama el fum” a “Com el fum de la flama”¹⁹⁰ (Piera, 1991: 21 i 31). Al “Rondó” de *RENOU...* de Piera tenim símils que van i vénen; per exemple “com infants”¹⁹¹: “Nus, / jugàvem a aqueix llit (ahir?) com infants amb un núvol:” i “Tornar a les tardes de pluja a l’albereda / jugant amb els arbres bufons com infants” (1991: 23 i 27). També al “Rondó”, trobem el símil “com una mà”: “Les paraules, quin bàlsam suau com una mà!” i “I ara l’aura llaura / els cabells de la nit / com una mà suau / el mar, una tendresa.” (1991: 29 i 32). No podia faltar la visió metapoètica en Piera, sempre unida, com ací, a l’amorosa. En la secció “Pètals de l’odi” de *Ritual de cendra*, de Salvador¹⁹² es

¹⁹⁰ Torna en aquest passatge de *Maremar*: “No ets tu aquell qui renaix / de la flama al fum, núvol fet pluja? / Puja, tranuil, una altra volta amunt.” (Piera, 1991: 268).

¹⁹¹ Piera, que era mestre d’escola, empra molts símils amb jocs infantils a *RENOU...*: “les boletes de vidre com mars de butxaca [. . .] els canyars / com castells laberíntics” o “aquest degotar de llimacs pel tobogán del finestral / com milotxes d’argent,” (Piera, 1991: 25).

¹⁹² Una imatge bonica d’aquest “odi” és la següent: “Això si no l’amagues dins l’armari / amb pany i clau com un mal somni. Creu-me: / un odi així, no es guanya tots els dies.” (Salvador, 1981: 57).

repeteix l'“odi [. . .] com un mal somni”. Per acabar amb el símil-espiral hem reservat aquest símil-“sínia” de Morell: “recula per l'asfalt imprevista àncora / tot giravoltant / al llarg de l'ombrívola nuesa / talment com una sínia / estranya roda avial desada / als marcs de les finestres” (Morell, 1980a: 42).

Pel que fa al comparatiu absolut, és emprat sobretot pels elegíacs Mestre i Ventura Melià, però també per Bessó. Ventura Melià escriu un poema, sobre amants joves italians, anomenat “Els més cruels”. L'amor tendeix a la hipèrbole. El mateix autor reprén la llegenda medieval de la dona que sotmeté l'intel·ligent Sòcrates al poema biogràfic sobre Pound, intel·lectual obnubilat per Mussolini: “Màxima és la caiguda del més alt / i més ridícul el savi queda de bufó / i més obtús el mag que no veu el que toca. / Més pregonia la impuresa que a l'insubornable alcança.” (Ventura Melià, 1981: 91). Veieu aquest exemple de l'elegíac Mestre en què uneix, al superlatiu “lentíssim”, l'augmentatiu “tan”: “Sols un llampec de mel, de tan lentíssim, / corprén l'esguard i enceta una alegria”.

En Bessó destaca el *com a*, el *tan* i el *més*. De vegades els dóna un to barroquitzant, com metapoèticament confessa en aquest exemple amb un “tost” arcaic: “l'angelet endolçat / i més tost nu, / amb la taca de vi rosat / i barroc” (Bessó, 1980: 28). En el següent fragment força l'asíndeton: “Mentre em cerque sota el cercle precís / on la teva unglia / és dolor, més, ver, paradigma.” (1980: 9). En Ventura Melià i en Mestre abunden els intensificadors *tan* i *tant*. Ventura Melià els utilitza de vegades amb actitud irònica, com la que empra políticament Granell; en triem dos exemples del poema programàtic –com el títol indica– “Declaració de principis”, de Ventura Melià: “Tranquil ja sóc per naturalesa, / no he de comprar doncs a preu tan alt / l'apreci dels veïns [...] Però a la fi, digueu-me, dins de cent anys, / què s'haurà fet de tanta vergonya / i dels humans respectes?” (Ventura Melià, 1980: 8). Unes altres vegades, l'intensificador sí que amaga una empatia, per exemple fa servir “Tanta sofrença” referida als soldats morts o als exiliats (Ventura Melià, 1981: 45).

Entre els “tan” volem destacar dos possessius que no serveixen per a retindre la cosa posseïda per l'emissor. Així, en Ventura Melià es perd la ciutat de l'amor: “Nàpols, tan teua, també te desil·lusiona, no són els teus amics grats com abans.” (1981: 73). En Granell es perd fins i tot el cos, és a dir, la vida: “aquest cos, tan meu, fent-se cendra / en la sang i ja triomf de metralla.” (Granell, 2000: 64). Cal subratllar que en Granell el demostratiu de proximitat sempre s'associa al dolor.

Hi ha autors que empen comparatives de superioritat. El mot “més” és sovintejat per Bessó, com ara en aquest exemple enigmàtic: “Per què m'estime / més la velocitat / de la llum que no la de l'aigua?” (Bessó, 1980: 19). També s'enumeren comparatives de superioritat amb adjectiu; per exemple, Salvador escriu aquest passatge feréstec: “S'alça un crit de l'espessa tenebra / –muntanyes i ossos amunt– / més aspre que el vent del naufragi, / més llarg que una corda de mort.” (Salvador,

1980: 75). El “crit” en sinestèsia és aspre; si la vida és un fil breu en mans de les Parques, la mort –i el crit– són llargs.

Hi ha símils col·loquials com aquest: “I va ésser un home / ple de pou i de fosca mullada / amb dos ulls com a plats / contra l’aire verdíssim del vepre.” (Salvador, 1981: 89). L’altra expressió popular amb símil que hem trobat en els 70 diu: “Hem fet versos set dies, festa d’agost, amb fúria, / com si ens anàs la vida, borratxos del gesmí / blanc que ara encara olore damunt la taula blanca / de l’hort de Motxo. Són tots aquests. Som la Festa.” (Jaén, 1982b).¹⁹³

Amb la fórmula *Adjectiu+com+verb ser* tenim molts exemples, sobretot en Ventura Melià. En triem alguns de diferents poetes. Cal dir que Salvador és l’únic que empra el nosaltres: “En tornar a Ciutat / –reblerts com érem d’argelagues i àloe– / hem vist la pedra fosca / i la corranda infame / en l’alta lucidesa de la mort.” (Salvador, 1985: 46). Ventura és l’únic que utilitza la tercera persona del plural: “Espavilats com són coneixen bé la víctima, tot s’ho saben del cos i l’ànima.” (Ventura Melià, 1981: 77). Destaca en l’hipèrbaton del símil col·loquial la primera persona; per exemple, el “Poruc com sóc” anafòric i a inici d’estrofa al poema “Sturm und drag”, de Ventura Melià. Trobem dos *captatio benevolentiae* en Bessó; en la primera usa el tu líric: “desastruc com ets cap mot amable / no et calmarà la teua set.” (Bessó, 1984: 16). En el segon exemple fa servir el jo líric; és un passatge complex per la llargada de l’oració: “Em qüestione si un tipus malastruc / i primmirat, com jo, podrà sentir-se lliure / en creuar el pont o, deixant de banda / falses modèsties, sols seré delerosa / referència que us envia sens repart / al mateix arc de fuita:” (ibíd.: 14).

Tenim estructures amb símil curioses com aquestes: “unflats els ulls com tenim de malícia i ràbia.” (Palomero, 1981: 26) o “quan és sabut com sóc.” (Ventura Melià, 1980: 9). També Jàfer n’empra algunes amb la paradoxa amor/dolor: “Et deliré fins a la mort, / fosca com ets i aterradora, tan posseït / com m’has, he de ser teu com un esclau” (Jàfer, 1988: 53); “L’amor se li esblaimava de tan dolent com era, se li tornava presa del rapte de l’escuma.” (Jàfer, 1975: 37).

De vegades el símil es complica per la sintaxi.¹⁹⁴ Llegim un quiasme en aquests versos: “Segons com vol i si li ve de gust / fa amb mi com amb un nen / o amb l’esclau fa l’amo.” (Ventura Melià, 1981: 79). El símil no respecta punts, i el terme real resta en l’oració o frase anterior a la del terme imaginat: “A ningú no vols veure i romans sol a casa [tu= A]. Com la flor [B] que espera una eclosió. Per ço te creus un decadent.” (Ventura Melià, 1981: 73). El símil tampoc respecta punts i comes: “damunt uns verals ja llegendaris, / damunt els llençols [A] que férem estendre / i portaven tectes de nit i d’escuma; / aixecats com senyeres [B] reflectien / blancs que a Ordesa enamoraven la mirada.” (Jaén, 1976: 52). Un exemple més senzill de símil, partit en dues frases, és aquest de to

¹⁹³ Aquest poema final de *La festa* recupera certs trets de *Cadells de la fosca trencada*. D’un costat, perquè empra el símil “com si”; de l’altre, perquè recupera els isòtops semàntics “gessamí”- “blanc”- “creació”.

¹⁹⁴ En aquests versos de Bessó, el terme real apareix abans de la coma: “Rere la dansa adolescent, / el més cald [dels adolescents] ha allunyat / l’espasa de l’hivern que ens enfollia,” (Bessó, 1984: 35).

santjordiesc, de Bessó: “Encar sóc a estranya contrada. / Com el molí de vent, / distant.” (Bessó, 1984: 33).

En els poemes on el terme real és l'enigma, aquest tarda molt en aparèixer. Heus-ne ací un exemple: “us escric cada nit cada dia quan baixa / com un ocell de blanques ales / entra a la casa [...] la solitud” (Pérez Montaner, 1976: 57, inici i v. 13). Al poema “La vall estremida” de Verger passa el mateix entre el terme imaginari i el terme real –dins la fórmula “*I així com B A*” han passat molts versos: “I així com, per ventura, m’acostava al teu si [. . .] ara amb enyor que m’allunye”. (Verger, 1986: 57). Fixem-nos en aquests versos de Piera: “No deixar-se devorar / per la desesperació que ascla la sang / com la destrala fa amb l’arbre.” (Piera, 1991: 169). En el final ambigu no sabem si la víctima és l’arbre o la destrala de fusta.

Malgrat que el jo líric de Verger afirmi: “Jo dec parlar / com una pedra oberta.”, el cert és que el poema “Com si morís” és sintàcticament obscur. Al poemari pareixen oracions subordinades, com el *Com si morís* del títol, sense oració principal o almenys elidida: “Com qui ve de molt lluny.” o “Com s’interromp al cor / de la llum el no-res.” (Verger, 1986: 39 i 55). Piera sovinteja l’hipèrbaton: “Com una processó de records [B] condemnats al silenci / amb crits desesperats cremen els arbres [A]: fum.” (Piera, 1986: 174). No sabem si és casualitat o no, però moltes imatges de símils de Piera¹⁹⁵ amb continents d’alcohol, són complexes sintàcticament; com aquesta: “donant el sol / sentit sens llum / al present obscur del marbre, justificant / aquest moment com el licor la copa, / mel odiada, que als meus llavis acosto volent-la / bàlsam a l’angoixa.” (Piera, 1991: 25).

Tenim molts *com si* en els 70, que en el cas d’Escudero esdevenen l’anàfora del poema “la terra que està més endins”, 2. Destaca el *com si* sobretot en Granell, Escudero i Jàfer. Granell té fins i tot un poema que s’anome.¹⁹⁶ El “com si” serveix per a denunciar la manca de llibertat o d’esperança en la poesia social granelliana: “Hem començat a perdre l’esperança / com si mai no l’haguéssim tinguda,” (Granell, 2000: 87) i “hem reconegut el nostre crit com si fos propi.” (Granell, 2000). Alhora el *com cal* opressor del poder o de la moral és l’enemic en Granell, en Escudero (1978: 27) i en Ventura (1980: 8). Tenim *com si* eròtics; en Jàfer trobem el surrealista “com si arrabassar pedra” d’*amour fou* en *L’esmorteïda estela de la platja* (1988: 55 i 59); en Escudero llegim aquest bell passatge: “com si fóssim dos temps, dos instants propis / trencant-se per la por i el somriure” (1984: 77). Jàfer empra el *com si* metapoèticament, matisant el mateix enunciat: “Ara tot és perfum, com si diguéssim sàndal, o verdura amagada, giravolts de fumeres que busquen l’alegria de les cambres on s’alimenta el sol d’espitals hiperbòries.” (Jàfer, 1988: 123).

El *com qui* sovinteja en Granell. Palomero i Escudero empren el mateix verb abans i després

¹⁹⁵ Uns altres exemples etílics de Piera: “I com ha omplit de solls alfàbies abans buides / la plena de vida sempre com el cristall vol vi.” (Piera, 1991: 85); “la imaginació, com el vi del capvespre, / per a la solitud sempre un remei. La pluja.” (ibíd.: 29).

¹⁹⁶ No pot faltar la paradoxa granelliana: “Enganxes a la paret / bocins de solitud / i te’ls penses com si mai / no els haguesses vists.” (Verger, 1986).

del *com qui*: “Em rosegare els ossos / com qui rosega un pinyol d’oliva negra / vora la seu, vora la llotja, València,” (Palomero, 1981: 15) i “despenyes els vaixells d’una mar llunyana / com qui despenja les cames d’un llit vençut,” (Escudero, 1984: 22). Entre els *com qui* onírics tenim aquest polític de Granell: “Hem mort tantes vegades que els ulls se’ns acostumen / a dir cendra i alçar-la com qui plou victòries”. El *com qui* és també il·lògic en aquest poema de Verger: “recordava el teu rostre / com qui sap un camí. (1986: 41).

A continuació tractarem els símils amb un fil temàtic comú, que subratllem. Assenyalem només alguns símils socials: “i enlaire un puny potent com una pluja” (Mestre, 1981: 123). A *10 poemes*, de Montaner, trobem aquests símils amb punys: “arà estàs lluny i a casa nostra surten / roses com punys” (“El crit”) i “mai no albiraren tristos ulls / tanta misèria rajant per les voreres / tant odi rombolat / com punys de foc a les boques podrides (“Nocturn a la ciutat”). L’arbre sol ser positiu en Piera; ací, però, és negatiu en la immobilitat dins del context polític de rebel·lió: “Viure ofert a la vida / no pas nugat a un arbre com vençut.” (Piera, 1991: 126) o “Tots muts com morts nugats / ignorats de la vida. / Si tot fos el silenci / no caldria cap crit.” (1991: 133). Trobem tres fruites que simbolitzen el futur eròtic o polític; en Bessó és l’anunci de la Terra Promesa: “T’abilla el llum d’una terra sens nom / i no esperes altra cosa, ingenu, / que una paraula insorgent des del fons / com la sang d’una fruita calda / anunciada entre les branques.” (Bessó, 1983: 52); en Palomero, la fruita encara no està madura: “Fou vençuda la fortalesa per la fortitud / de l’odi contingut, de la ira suportada, / com el gust amarg d’una fruita immaturada.” (Palomero, 1981: 61); en Piera la fruita és ja a punt: “Com fruita a l’altra branca, per collir, / a la vora i distant, desitjada i absent, / has quedat per demà, porta oberta al futur, / amb braus lleons de pedra i columnes al cel.” (Piera, 1991).

De la mateixa manera que l’olfacte penetra, invisible, en el sentiment, el símil olfatiu se salta els punts ortogràfics, com en aquest exemple de Piera: “Galop de cabells entre les mans. / sarments? Serpents? / Cadells. Flaires [A] com portes [B]. Deliri obert.” (Piera, 1991: 73). Igualment s’esdevé en l’exemple següent de Salvador: “Ens tancarà les parpelles / intensíssim perfum [A] de magnòlia estronxada. / I el percebràs com un bull o invasió / de la mar [B] -implacable- als teus ossos.” (Salvador, 1981: 83). Cal notar que la “azucena tronçada” era de Bécquer.

L’animalogia ha estat estudiada per V. Escrivà (1979 /1980). Dels moltíssims símils amb animals hi ha als 70, n’hem triat uns quants. De Bonet hem elegit aquest passatge: “¿Hi ha el pou / anguniós / on només pugui ser com un cuc / menjador i mengívol?” (Fabregat, 1974a: 170). Aquest anhel de ser-ho tot alhora, víctima i botxí, és plenament místic i barroc (més avall estudiarem aquest poema). De Jaén ens hem decidit per aquests núvols quasi personificats: “Els núvols hi van i es posen, com lloques, / damunt de les ones.” (Jaén, 1982a: 15). Pérez Montaner emprà un “com un gos” dues vegades; hem decidit, però, triar aquest exemple: “Hi ha nits que em passege per la

cambra / com una cabra en febre / o m'ofegue amb la impotència / dels ocells a la gàbia.” (Pérez Montaner, 1976: 37). Enlloc del lleó o un altre animal majestuós, hi trobem una cabra domèstica. Cal recordar que estar com una cabra també equival a foll; a més, hi ha la paronomàsia entre els mots “cabra” i “cambra”. Aquest mateix autor, en un altre poema, acumula uns altres animals: “creues la nit com un orat insomne / per corredors de llunes ofegades / frenètics llops enlluernats voltors / sotgen el vol d'innocents papallones” (Pérez Montaner, 1981: 19).

Hem trobat tres “com un peix”; el primer, de Piera,¹⁹⁷ és eròtic: “Deixa'm mullar-me del goig / dels teus somnis transparents / per trobar-me com un peix / en espluga verda d'algues.” (Piera, 1991: 292). Comentarem, també, que la imatge dels “sognis transparents” que són “verds” és surreal. La “solitud” vivencial i potser política es compara amb un peix en Pérez Montaner: “la solitud rellisca com un peix / a l'interstici obturat de les coses / fletxa segura al cor vençut / de les coses / magma vessat com una pena immensa al costat / esvaït de les coses” (Pérez Montaner, 1976: 57). Aquests darrers versos s'alien amb dos símils, “la solitud” i “la pena”. L'altre peix apareix a la fi d'un dels poemes d'*Innocents de pagana decadència*, de Palomero: “el meu destí és ofegar o rosegar-me la cua. / La resta és accessori. I, com un peix, només faig vida / quan em manca l'aire i el límit.” (Palomero, 1978: 38). S'hi observa que el joc “fer vida / fer via” és clar.

En l'animalogia eròtica trobem la serp feladora en Piera i en Ventura Melià: “Crits de pilotes enrotllant-se pel cos com una serp plaent. / Milenars de lladrucs en únic bram.” (Piera, 1991: 68); “Com serp s'enrosca a la bessona soca / i el nus carnal res no podria deslligar. / Tal com si fossin mil·lenàries bèsties / al fons remot d'obscures simes.” (Ventura Melià, 1980: 32). Jàfer empra el caragol o de formiguer eròtic: “Tinc ací un formiguer / entre estómac i pell tibant, / com un fresseig de cuques sospitoses / de no dormir amb les banyes tranquil·les.” (Jàfer, 1988: 46). Hi ha molt pocs símils simples en Morell i en Jàfer, com aquests amb animals. Escriu Morell: “el cant de l'au es fa negre com l'oblit” (Morell, 1980a: 54). Fins i tot en els símils senzills ens sorprén Jàfer, com en aquest símil surreal: “Hi eren a l'aguait / lleons com assutzenes” (Jàfer, 1988: 58).

Entre les imatges violentes amb símils triem les dels escorxadors; hi veiem l'amor penjat de Bonet: “D'aquest amor penjat dels claus i els ganxos / com els budells dels bous / i les despulles / de les raboses: pudents rebutjos / i els renills dels retrats” (Bonet 1974: 172). Mostrem també el cadàver de Winckelmann, l'amic de Goethe, en Ventura Melià: “L'amant de les belles i clàssiques formes, / que deia ‘eternes’, va morir torturat, / lligat i desagnat, / com mor el bou a l'escorxador.” (Ventura Melià, 1981: 83).

El capvespre i l'alba esdevenen termes reals de símils. En el *Maremar* de Piera, a Samos, veiem el capvespre “com un poltre ferest” i “l'horitzó oferint-se com magrana madura / o la síndria

¹⁹⁷ Dos altres exemples surreals i animalògics de Piera: “dues pupil·les com rèptils que li fan companyia” i “l'esguard, mig entre boires, / pels angles del trespol, com una aranya.” (Piera, 1991: 74 i 70 respectivament).

fresca al paladar del naufrag.” (Piera, 1991: 284). A “Paros en diumenge” passem de l’alba al migdia: “La veu del matí crida les fruites del setembre: / les magranes, com d’alba, talismans de la joia; [. . .] melons de foc madur, síndries com el migdia” (íbidem: 296). Els canvis dia/nit també poden ser termes imaginats com en aquest versos de Mestre, en què es comparem amb l’“Amor” hiperbòlic: “Amor com raig de sol a tranc d’albada; / amor que alegra el meu jardí dolent; / amor com un capvespre que s’apaga; / amor del meu dolor, goig i turment.” (Mestre, 1980a: 40). D’entre els moltíssims símils amb capvespres i albes de Salvador, en triem tres de *Calabruix*: “alba, camisa, cru tacte de lli / al caminant ofert / com un paisatge ric en viaranys.” (Salvador, 1985: 48); “La llum hi tremolava / com un catxap de bosc espaordit.” (íbid.: 28); “Com aus insomnes per la mar oberta, / dibuixen cercles que s’eixamplen vius, / gelosos de la llum, / tal un ponent d’escumes.” (íbid.: 29). Cal subratllar que aquest darrer exemple inclou dos símils.

Pel que fa a la intertextualitat, els poetes dels 70, tan culturalistes, empen citacions alienes amb símils o juguen amb personatges o *topois* aliens. Ventura cita el discurs reportat de Kavafis: “Vingué –com diria Kavafis– / a consultar uns exercicis de gramàtica” (1980: 15). En canvi, transcriu directament els mots de Goethe: “Goethe, just sempre i agut, afegí que ‘visqué com un home i se’ns va anar com un home complet’” (1981: 83). Fins i tot, en italià, cita Dant: “*tanto gentile e tanto honesto pare*” (Ventura Melià, 1981: 71). Veiem Estellés darrere aquest intensificador d’Escudero: “Molta sang se’n fugirà, / moltes arrels s’asclaran, / tanta gent afeblida.” (Escudero, 1978: 25). L’emissor de Piera, en el seu poema “En acabant l’orgia”, cita però a l’inrevés, rebutjant l’herència romàntica o simbolista rebuda: “Fins i tot les paraules s’envolen per novembre. / No com les oronelles becquerianes, ni els diumenges / de plom de Jules Laforgue; que no és això.” (Piera, 1991: 241). Els altres autors protagonistes de símils pertanyen a la cultura clàssica, concretament són Homer i Safo. El jo líric de Sánchez-Cutillas diu: “També ploraré la teua tristesa semblant a la de la Sirena d’Homer.” (Sánchez-Cutillas, 1976: 37). Al jo líric de Piera li agradaria canviar de sexe i gustos sexuals: “Et sents un home sol entre les dones. / Lesbiana ets. Com Safo / enllà en la Grècia calenta d’oliveres, / de vinyes i perfums, dolces cadenes.” (Piera, 1991: 162). De vegades, però, la mitologia resta oculta, com en aquests versos de Pérez Montaner: “desfent-se en ombra i terra / i altra vegada fent-se / com un deliri de lluites mitològiques” (1976: 35).

Entre els símils mitològics, en tenim un en una escena bucòlica de Ventura Melià: “Fou grat als Déus el nostre salut / i la blanca llet que ens donava forces / com als cabrers que viuen a l’Olimp.” (Ventura Melià, 1980: 13). Mestre aspira al renaixement del poble-fènix català al seu poema “Davant del Canigó”: “L’orb pelegrí renaix com l’au divina, / rebutja el plor i fa l’espasa nua,” (Mestre, 1981: 121). L’*alter ego* viatger de Piera es compara amb Ulisses en el seu viatge per la Mediterrània de *Maremar* a la recerca de la llibertat: “D’illa en illa jo vaig, / viatger, com Ulisses, / cercant la llar dels déus [. . .] Tota la vida, tota, / així hauria de ser, / al vent, de port en port, //

lliure com les gavines, / de tots i de ningú” (Piera, 1991: 286). Al seu torn, el jo líric de Pérez Montaner es compara amb un gos com si fos Crist en el desert temptat pel dimoni (Pérez Montaner, 1985: 17).

La paradoxa¹⁹⁸ i el símil apareixen units. En Piera tenim dues definicions paradoxals de la persona: “Entre la llum i l’ombra, com són fets els humans, / aquest capvespre a Samos que no oblidaré mai.” (Piera, 1991: 284) i “Tots els fills de la terra són com déus ací a Kos.” (Piera, 1991: 289).

Piera empra el *topoi* decadentista del bell cadàver en dos passatges; el primer és, a més, hiperbòlic, com indica “el més”; el fragment diu: “Vosaltres, / benjamins de la pols, / amanyacs per al més bell cadáver” (Piera, 1991: 51). El segon passatge té una clara intencionalitat política i també és hiperbòlic (“magnífics”): “Mira-te’ls: / llengües, guitarres, coltells, metralletes, paraules / pel fang / com morts / magnífics / sagnants / bocins / perfectes.” (ibíd.: 227). Bonet uneix, paradoxalment, l’amor / mort en aquest poema de *Carn fresca*: “damunt / el blat cremat i l’argelaga que esgarrapa deia com / l’amor / com l’odi, cavall tombat que ara això só” (Fabregat, 1974a: 173). Jàfer¹⁹⁹ alia dos adjectius antinòmics com “llunyes” i “properes” aplicats a les llunes: “Les roses d’illes llunyes com les llunes properes.”. Potser “les llunes” es refereixen a les de les ungles.

La nit i el silenci²⁰⁰ són el context perfecte per a la paradoxa; per exemple en següent passatge al·literat amb laterals: “Les nits plenes de llum / corren com folles.” (Ventura Melià, 1980: 19). La idea de l’anul·lament de la distància durant la nit també la trobem en Piera: “Lluny i prop, com la nit, / un cos de solitud el teu mutisme, / mur de calç, clau inútil.” (Piera, 1991: 24). L’al·literació de l’oclusiva és clara; el cos estimat al poema de Piera era “lluny” i alhora prop en la mudesa. Piera capgira o anul·la el que ha afirmat al símil anterior en aquests versos: “tu, cos cru [. . .] disposat i amic i tanmateix misteri / com la nit, misteri conegut, / és a dir, gaudi.” (ibíd.: 173). És evident que “misteri” i “conegut” són antònims. L’emissor de *La ciutat del tràngol* de Rodríguez-Castelló desitja acabar amb els “temples sagrats”: “siguen un a un enderrocats i soterrats / com castells de núvols” (Rodríguez-Castelló, 1979: 45). Ara bé, sembla una tasca difícil, ja que els “núvols” tendeixen sempre a pujar, o almenys són aeris.

Per al nosaltres de Bessó hi ha “universos petits”: “L’alé d’aquest univers tan petit / i que ens envolta / sota albes obertes on el vertigen / augmenta / el riu cec dels meus ulls.” (1984: 37). En

¹⁹⁸ Trobem també altres paradoxes com aquestes: “–Perquè no hi ha més terra sinó la terra.” (Jàfer, 1988: 302) o “i aquest dia / com gairebé tots els dies / eren difícils les ombres” (Morell, 1986: 31). De vegades la comparació serveix com a antítesi: “Passadís fondo, negríssim, enxamplat, reclud, / amb déu tan alt en el centre de la selva, / i tu tan baix, Miquel, beneint tigres.” (Escudero, 1978: 45).

¹⁹⁹ Més avall repetirà el concepte dues vegades al mateix poema: “El cotxe rastrejava l’arena de la nit, / les roses d’illes llunyes com les llunes properes.” i “Les vores de les llunes tan properes. / Extemporals navilis.” (Jàfer, 1988: 302-303). Recordeu que aquesta escriptura en vaivé és típica de Jàfer.

²⁰⁰ De vegades els passatges de Piera esdevenen estranys com aquest: “Les parets –quin silenci!– colpejant / el meu pit com una pluja / renten. Com un rellotge. Nus / els arbres i els mots. Nugats” (Piera, 1991: 56)

aquests versos Bessó juga amb els antitètics “alba/crepuscle”. El mateix poeta escriu, epigramàtic, aquesta màxima: “Emmudeix tants sorolls la veu humana.” (1984: 13). Paradoxalment, de vegades és el mut qui pren la paraula: “Així, pren-me doncs el silenci com una concessió a l’estima / que em declares.” (Palomero, 1978: 21). La incomunicació –potser amorosa– esdevé explícitament dolorosa en aquests versos de Salvador: “Gegants de gel m’aturen. / Castell de glaç t’aïlla. / I jo plore davant teu / com un foc que no gosa donar flama.” (Salvador, 1980: 49). I malgrat tot, l’amor continua, com en aquest fragment de Piera en què empra dos símls: “Record del futur. / Ahir com demà un llavi somriu suggerent / talment un passeig una tarda de maig / adolescent el capvespre agressiu de perfums.” (Piera, 1991: 126). Si abans relativitzava les coordenades temporals dia/nit, ara Piera aboleix, gràcies a l’amor, els conceptes passat/present/futur. Cal remarcar que també uneix “adolescent”, és a dir, inici de la vida adulta, amb la fi, el “capvespre” del dia.

El símil serveix, com acabem de veure, per a treballar el temps. Aquest concepte, “temps”, de vegades s’explicita als poemes. El temps esdevé letal per al jo líric enamorat de Jaén; a la fi de l’elegíaca *Cambra de mapes* de Jaén llegim: “Hauré d’anar-me’n ja on palmeres com temps / beuen sang i m’esperen.” (Jaén, 1982a: 68). Front al temps anterior, Piera parla d’un “temps” positiu: “On el temps et saluda com un amic que torna.” (Piera, 1991: 236). El passat pot ser també cruel en Piera: “Remors antigues no, / ni tampoc salabroses nostàlgies / com una corda als ossos” (Piera: 24).

Hi ha imatges surrealistes amb símls. Piera, per exemple, en té moltes amb “somni”. Algunes associacions són molt il·lògiques,²⁰¹ com aquesta de Piera: “(Ens veurem...i el gessamí nimbava / el teu rostre estimat, com un fum de gavines / un vaixell oblidat –no ho sabies–” (Piera, 1991: 28). A continuació trobem dues imatges místiques amb ulls; la primera també és de Piera, que en una descripció escriu: “(cendrer i fum / llibres de neu petjada / ceràmiques com ulls / finestres estimades),” (ibíd.: 192). Observem que en l’encavalcament la imatge esdevé lògica, ja que les finestres s’assemblen als ulls. Menys realista sembla el símil següent de Salvador: “Arquitecte de blaus, / vaig amuntegar versos clarosos / com ulls dibuixats en la pluja / amb la puresa de l’edat primera.” (Salvador, 1981: 34). El dibuix en la pluja, com l’escrit en l’arena del poeta, és erosionable, l’adjectiu “clarós” és per a Salvador, paradoxalment, sinònim del pas del temps cap a l’oblit; com en el bell poema “Llibres de blaus, XV” d’*Argiles*.

Troblem uns “músics” estranys en Palomero: “Els músics observen com nautes / provats la gelor de les pedres / de la platja.” (Palomero, 1978: 25). També és surreal un dels pocs exemples de símls senzills –de forma– en Jàfer: “¡Quina crosta feixuga com un jardí desert!” (1988: 48). Trobem una imatge surreal de Salvador, digna de l’*Orfeu* de Cocteau: “Motoristes del vent, com arbres nus, / arrapen les mans d’eixorques avingudes.” (Salvador, 1985: 43). Ens imaginem les

²⁰¹ Algunes imatges, més que surreals, són estranyes com aquesta: “Si a les mans som aixada/ com abans holocaust, / escorcolleu la terra / sens tallar cap arrel.” (Piera, 1991: 51).

cabelleres al vent del motoristes. Malgrat que el Jaén dels anys 80 tendesca cap a la senzillesa formal també en els símils, aquests continuen sent fortament imatgístics; per exemple dins d'aquesta imatge impactant de l'alba de Roma: "Roma era quelcom com cavalls al galop / que trencaven els peus." (Jaén, 1982a: 53). Fixem-nos en la indefinició explícita del "quelcom". També trobem símils eròtics, com aquest de Jaén: "Mars de roses / agafen les fustes amb sexes com dits." (Jaén, 1982a: 13). La següent imatge eròtica de Bessó és més aviat una prova de la "lletjor" decadentista: "i les seues natges es mouen / com un ramat fastigós," (Bessó 1988: 53). Sembla clar que la persona ja no és jove. El moviment eròtic és més positiu en aquest poema metapoètic de Palomero: "Sobre els pits turgents, mòbils com dunes / perbocava fràgils fragments de veu." (Palomero, 1981: 23).

Pérez Montaner treballa el símil amb "nit" d'una manera surreal; hem triat, del llibre *Museu de cendres*, un símil eròtic i paradoxal: "la nit / s'obri als amants / ardent com una rosa / i em vénen els teus somnis / com núvols desflecats" (Pérez Montaner, 1981: 38). També mostrarem un símil polític apocalíptic d'aquest mateix autor: "saps que la nit esclata de remors / com un gran cor i els morts il·luminats / encenen llargues columnes de foc / lents rierols de tristesa infinita." (ibíd.: 19).

La plenitud esdevé surreal en els dos fragments següents. Un és de Piera: "El sol esclata vida arreu: coloms / de sobte en vol com un ram d'oloroses magnòlies." (Piera, 1991: 173). En aquests versos, flora i fauna comparteixen color blanc i s'alien pel tacte –calor– i la vista amb el perfum. L'altre, de Jaén, descriu la plenitud –no solar sinó vegetal ("verd")– de Compostela en el següent poema: "En un cel verd, desplegada per àngels verds / d'ulls verds, cabells, vestits verds, sorgí davant teu / la ciutat que somiaves, on ara escric, / com un combat d'herba i núvols, de campanars." (Jaén, 1982a: 29).

En la descripció de la realitat amb símils destaquen Piera i Jaén, no debades els dos han conreat la narrativa, sobretot el primer. Piera descriu un indret propi com Gandia o Beniopa en festes; hi observa "Els cavallets rodant com un llum boig d'insectes." o que "La gent ha emblanquinat les cases com pallassos." (Piera, 1991: 71 i 64 respectivament). També descriu llocs nous com les illes gregues a *Maremar*; veu la lluna crea a Kos "perfils com navaixes" i a Naxos el vent "canyars com flautes dolces." (ibíd.: 289 i 295). El Jaén viatger també és un bon observador; a Bolonya la neu és "com un miracle" o les torres "com espines", i la mar, en una imatge molt estellesiana, es compara amb mamelles: "Ai, amic, si veiessis aquests turons suaus, / com mamelles verdes!" (Jaén, 1982a: 31).

Només Piera, Seguí i sobretot Palomero aprofiten els símils per treballar els jocs de paraules. Piera juga amb els "sons" en dos exemples: amb la rima i la paronomàsia en "–quina por com un pou–" (Piera, 1991: 233), i, metapoèticament, amb el vaivé fònic i visual de la "pèndola" i el "ditiramb": "Entre les tirallongues / ditiràmbiques / l'atenció de la gent / com una pèndola." (ibíd.: 71). Altrament, Palomero juga amb la rima, el ritme i l'al·literació en aquests versos: "un esguard de

fang / viciós i lliure, / insolent i covard, / profund com un avenc, / tallant com un barranc.” (Palomero, 1987: 9). Aquest mateix autor també juga amb el camp semàntic en aquest passatge sarcàstic dedicat a València:

després d’haver patit les teues pestes
com un asmàtic atacat d’asma,
com un coix afectat de coixària,
com un desgraciat oprimat de desgràcia
m’acomiararé de tu, València,
navegaré per la teua mar fronterera, Palomero (1981: 15).

L’erotisme com a joc esdevé lingüístic i, com sempre, excessiu i barroc en els exemples següents; un és de Palomero: “Lliurava liris lligats amb llistes / a les seues amigues parteres, efecte / de llunyanes llunes, d’antigues anellse / que la memòria movia com moneda morbosa.” (Palomero, 1981: 9). Observem que, de tan al·literat, el text arriba a cacofònic. El segon exemple és de Seguí: “evoca / vulva boca boja com una gola ben roja / boja, d’amor” (Seguí, 1981: 21). Cal dir que el lloc lúbric esdevé perillós, quasi una *vagina dentata*.

Els isomots de l’idiolecte amorós de cada poeta també apareixen, és clar, en els símls. Pel que fa a les flors de Jaén, la mesura del temps i de l’amor esdevenen en sinècdoque i metàfora; les flors són el terme imaginat i decadent en aquest exemple: “Tot l’amor [A] se m’ha mort, sens resurrecció, / al tercer jorn, com flors [B] que l’esguard no suporten.” (Jaén, 1982a: 163). En un altre poema les flors són el terme real esperançat: “I faré de tu un amant fictici, / de les lletres viatger amorós, / pell de caminant d’on han de nàixer hortènsies, / flors [A] com besades [B], el propinent maig.” (1982a: 41). En Bessó trobem la “donzella” o “verge” com a tu; en el següent poema la rosada-tu és “jove, al damunt de totes les coses, / t’aixecaràs com una verge / mostrant-nos amb tota esplendor / el dot de la teua bellesa,” (Bessó, 1983: 55). El mateix concepte s’esdevé en aquest exemple: “Cos d’àngel caigut, dansaràs / com gentil i delicada donzella, / arrabassada per la saba justa.” (1983: 56). L’emissor de Piera, com Bessó, també és amant dels cossos joves; ho diu en aquests versos metapoètics: “Meravellosa contradicció / aquesta de desitjar, com un cos jove, / un món nou amb nous mots / i expressar-ho amb el tacte / d’un bell un que no alena, / marbre de fred, / magnífic.” (Piera, 1991: 187, complet). Piera també empra “com processó” i sobretot “com l’arbre”. Mestre uneix “mà” i “com ocell” en el discurs eròtic. Piera associa “arbre” i “solitud”: “Com l’arbre dintre el bosc / així la solitud / inevitable, enamorada.” (1991: 168) o “Aquesta solitud de l’alta vall volguda / dins de la qual et sents talment un arbre / et permet oblidar amargues avingudes, / quin soroll de ferides d’un groller món aliè.” (1991: 186). És una solitud, però, positiva, integrada al bell mig de la natura.

La música esdevé el terme imaginat metapoètic per a molts poetes. Per a l'arquitecte Jaén, l'obra de Palladio és música: "He plenat el segle setze amb la sumptuositat / de la meua arquitectura proporcionada, clara, / mesurada amb ritmes nets, que hauran de veure com música." (Jaén, 1982a: 19). La música és un isomot positiu de Piera, com ja ha dit M. J. Escrivà (2000). Els símils amb "música" són explícits (o no) en Piera; per exemple aquest senzill "Campanes com estels". La mort de Franco i l'anhelada llibertat és música per a l'emissor de Piera: "Nit de cristalls i pluges amb suplici dels ulls esperades com / música" (Piera, 1991: 101). La música va associada sobretot al cos i a l'amor "Allà on la mar et besa / la pell com una simfonia." (ibíd.: 169) o "Plena d'esplèndids cossos amb joventut perfecta: / negres [. . .] dones dels oceans [. . .] grecs bruns de sal i d'oli, vegetals, com de música." (ibíd.: 289). La joventut del cos estimat també enamora i fa jove el vell jo líric de Bessó: "confessaré que els anys / m'han commogut de sobte / com una nova música / envoltada d'estels." (Bessó, 1983: 55). Més misteriosa és la fi del text "*Lieux communs*" de Bessó, tot i que sembla un fragment eròtic: "entre nosaltres, / figures isolades que muden / com la música / quan els ulls del voyeur desemboquen / als llocs comuns." (Bessó, 1988a: 29).

L'amor és hiperbòlic per definició. Tres són les definicions que trobem de l'amor. Ventura Melià en destaca la crueltat: "Arno, dòcil avui / i per les fúries famós, / ets com l'Amor: implacable." (Ventura Melià, 1981: 71). Piera incideix també en la dificultat: "Buscar, i trobar, sempre / l'amor com a sendera / ben sabent que les roses / punxen si no ets ben destra." (1991: 161). I, per últim, Jaén descriu l'amor com els dos autors anteriors, és a dir, com quelcom cruel i difícil, però alhora necessari per a viure:

estimar, com un ritu per a sobreviure,
era fer dels llavis crits assassinats,
apunyalar el plany amb punxons de llum
i ansiejar naus cafides de coloms
esclatant, espargint-s'hi
per buscar-li sang a ses venes pàl·lides. Jaén (1976: 15).

De vegades el símil amorós apareix a la fi del poema, com a resum de les imatges anteriors. Heus-ne ací un exemple: "Com el Vesubi a les ciutats romanes, sota la lava dels records, m'has congelat en un moment d'angúnia." (Ventura Melià, 1977: 67). El mateix autor escriu: "Has renunciat a tots, però l'ombra de les il·lusions perdudes t'acompanya, com un neguit polsegós" (Ventura Melià, 1980: 43).

La mar pot ser el terme imaginat de l'enyor d'amor: "Aquest sentir de menys / em puja / com un mar, / on confiat avance, / tebi i pertinaç." (Ventura Melià, 1977: 65). També ho pot ser, però, del desig: "et puja per les cames / la mar com un desig / d'impossibles victòries." (Pérez Montaner,

1981: 42). El foc és eròtic en molts poemes. De Piera en destaquem dos exemples: “sentir-te respirar al meu costat, com un foc” (Piera, 1991: 163), i sobretot el paradoxal “foc” humit següent: “la brasa d’una mà sobre quina pell tèbia, / el foc com una font...” (ibíd.: 185). El poema següent, de Palomero, de segur que li agradà a Estellés, no debades el foc és de forn i l’erotisme descarnat subverteix el títol “Lírica”: “Mentre jo, amb ulls poc distrets, / a llesques, a mossos, a pessics, encés, / la tornaria a encetar com una fogassa.” (Palomero, 1981: 51). Associat al “foc” trobem el “llamp”,²⁰² que esdevé eròtic per a Mestre: “Com un llampec de sol entre la boira / el teu nu adolescent m’acaronava,” (Mestre, 1980a: 26). Aquesta imatge és més senzilla i inclou una sinestèsia vista (“nu”) / tacte (“acaronava”). L’altra imatge, més elaborada i amb una imatgeria preciosista amb “llamp”, és de Jaén: “s’estavellen robís per la pell, / delers com llamps que recorren el cos;” (Jaén, 1976: 53). El tro també serveix per parlar de la “passió” en alguns textos com aquests: “Sota el mateix cel / ontològic i negre, trons consciencien castells de foc / tan intensos com el colorit de les teves passions” (Palomero 1978: 55); “Estella cadascun dels crits de les cadenes / i abraça, com un tro la tempesta, el paisatge.” (Piera 1991: 169). Són dues darreres imatges, aquestes, de plenitud i fusió quasi mística amb la natura.

Una de les paradoxes eròtiques és la crueltat de l’amant. Apareix a *Igual vol dir Itàlia* de Ventura Melià, però ja en trobàvem mostres a *Cadells de la fosca trencada* de Jaén: “com frenètics assassins, / injectàrem mort amb feres dentegades / a les carícies somniades a l’hivern,” (Jaén, 1976). La crueltat dins del símil apareix dues vegades a *Cambra de mapes* de Jaén: “Cruel com ets, / voldria trencar aqueix políedre de mil rostres / que amagues dins el pit,” (Jaén, 1982a: 39) i “Amagat lluny del dia, costums de nacre vell / em parrieen l’alè; els silencis llarguíssims, / cruels com hi és la nit amb tot el meu silenci.” (ibíd.: 68). Bessó també parla d’un amant-assassí: “A l’abric del teu genoll reste. / Aital assassí de corbes i buits, / car t’exigesc / els plecs d’intens fullatge, / l’estilet a la mà, / la sang que el breu cos desdibuixa.” (Bessó, 1984: 25). L’amor pot ser perillós, com llegim en Ventura Melià: “plaer a molts sembla un avenc / i com negra nit els atemoreix, / puix desvalguts no saben guiar-se.” (Ventura Melià, 1980: 17).

Jàfer emprà també la paradoxa unida la foscor: “I has mort, però no ets mort, / ans vius de tot i en tot com la foscor.” (Jàfer, 1975: 27) o “matèria obscura, obscura, / com una rosa inhòspita.” (1988: 252), “Estimaria tant com voldria / ésser odiat.” (1988: 55) i “per a servir el misteri / de tanta llum com vesses / d’aquests llavis solars.” (1988: 74). En l’“Oració per la llibertat” Escudero emprà un “Tant de temps” com anàfora inicial d’estrofa fins que llegim un esperançat: “tan a la vora i tan dins / del nostre somni” (Escudero, 1978: 62-63).

Un dels símils més emprats en els 70 és “com un déu”. Jàfer l’emprà dins la seua imatgeria

²⁰² Tenim també el llamp de la inspiració o creació poètica en Piera: “Talment un llamp melodiós travessa / ones, barrancs i cingles profundíssims, / escrius el fet de viure sens mesura, / la lluent i fèrtil terra de l’instant.” (Piera, 1991: 120).

hiperòlica i mística: “I amb cada espurna que m’escapo, m’espiralitzo i em multicoloro, com un déu m’adormo damunt les celles de la llum, i del seu bes m’embriago fins al vòmit d’estrelles.” (Jàfer, 1975: 48). L’emissor de Ventura Melià voldria saber-ho tot: “Com un Déu omnipotent: / podem veure el que feren i eren, / el que tothom sabia i el que amagaven.”. El tu és com un Déu somiat també per al jo de Jáfer: “Potser no tornarem a sentir enraonar el vent entre els gallardets de la ciutat. M’han parlat de tu com si fossis un somni. Et recordo girant sobre els tallats, i, més enllà, la mar.” (Jàfer, 1988). En Ventura Melià el “com un déu” va unit al tu com a ent sagrat per al jo líric; vegem-ne dos exemples: ”vas rebre, com un auguri dels Déus i un desafiament, / un esguard humanal clar i franc.”; “Com un Déu te pregona la teua nuesa, / tan complet i acabat que és meravella.” (Ventura Melià: 1980: 39). En canvi en Escudero, els déus són negatius, ja que engreixen mentre les persones treballen (Escudero, 1984: 31); fixem-nos al poema “En Miquel i les tàpies, 4” de *Paraula de Miquel*:

Tot pensant, Miquel, que és com un déu que té
la clau del temps, respostes adients
per fer el contrapunt de la humana bestiesa
amb el candor encès de sa indeleble figura. [...]
parlar com un déu, masturbar els silencis. [...]
i resta com un déu la tàpia sola, tancada i deslleial, humana. Escudero (1978: 44).

Hi ha moltíssims símils metapoètics. Per a Ventura Melià l’escriptura és treball; el seu jo líric s’autocompara amb un “Augur”, però treballant, no a l’espera de la inspiració: “Ací, sobre el paper, / cercant la xifra exacta, / entre termes ambigus i difusos, / com un Augur a palpentes, / espero que, de sobte, / una clarícia es faci.” (Ventura Melià, 1977: 17). L’acte d’escriure és difícil; es compara amb el vegetal que s’eleva. Així, en *La ciutat del tràngol* de Rodríguez-Castelló, un cop crescut el poema, resulta que aquest no ens assegura la meta: “(i un embut de signes i de veus, / crescut com una enfiladissa, diu / que no és arribat en cara el temps / del lliurament final dels càntics)” (Rodríguez-Castelló, 1979: 35 i 69). Piera també emprava un símil vegetal per a l’escriptura en aquest passatge, una xicoteta al·legoria en què el poema és com un miracle o “palmera” en el “full” metaforitzat –“insòlit”– en “desert”: “Com un desert [B] que li brosten palmeres, / o estovalles després d’àpat intens, / el full insòlit sempre del poema [A], / gest de combat, antic, resum darrer.” (Piera, 1991: 120). En el mateix poema Piera compara la vida i la natura amb l’escriptura com l’intent de fixar el “llamp-instant” que apareix en estructura circular obrint i tancant l’estrofa: “Talment un llamp melodiós travessa / ones, barrancs i cingles profundíssims, / escrius el fet de viure sens mesura, / la lluent i fèrtil terra de l’instant.” (1991: 120). Per a Salvador el “llamp” creador no és “melodiós” sinó dolorós com un part: “Coïen les paraules com la vida que naix, / com

duríssimes tendrors de la terra / allumades a colps.” (Salvador, 1981: 7).

Els records són veu o paraula dolorosa –dins del capvespre temporal i vital– en alguns poemes Pérez Montaner i de Bonet. El primer empra l’animalogia al poema “Llums de la ciutat”: “caminaràs tot nu / entre la multitud absent / estranyes veus et palparan el cor / com sergantanes com records antics / mai del tot oblidats et cremaran els ulls”. En aquests versos semblen soterrats no els records sinó el mateix cor; és clara la sinestèsia entre l’oïda (“veus”) i el tacte (“et palparan”). Bonet defineix “record” amb un circumloqui: “adéu adéu adéu / des de cada paraula / dita com un dolor des de totes les cambres de la vesprada, com una espasa: / d’això en diuen record” (Fabregat, 1974a: 174). Ací, el terme imaginat “espasa” pot tindre com a terme real tant la “vesprada” com “cada paraula”; en el primer cas tenim una metàfora del sol caient, i en el segon, el joc “*worth / sworth*” de Cirlot; de qualsevol manera, els dos provoquen dolor en caure. Podríem dir que el temps fereix en els dos fragments; des del passat en el de Pérez Montaner i en el futur reiterat del dia a dia. Totes dues imatges són hiperbòliques, com indiquen els determinants: “tot nu” i “cada paraula [...] des de totes les cambres”.

La paraula és caduca; ens ho diu Jàfer quan l’associa a l’adjectiu “làbil”: “Misteris, algues, llavis, / llavis, misteris, algues, / algues, llavis, misteris, / consumeixen paraules làbils com les fumeres.” (Jàfer, 1988: 289). Cal dir que el fum és volàtil com tot en la vida. També els “llibres” desapareixen per a l’emissor de Jaén, és a dir, s’oblidaran en el futur: “I conforme aniran trencant-se els anys, com llibres, / fent-se velles les cases, els papers i els dibuixos, / tots els versos escrits.” (Jaén, 1982a: 68). En el següent passatge apocalíptic de Pérez Montaner veiem que la paraula naix albada, ja morta: “discursos folls edificis desfets / ens cau la pell a trossos i els cabells / i naixen flors marcides com preguntes” (Pérez Montaner, 1981: 21). La imatge del signe d’interrogació com una flors marcida és onírica, surrealista.

Salvador empra també una paraula caduca en aquests versos: “Tu et desfàs mentre caus, salada imatge / sorgida de la mar com un vol d’aigües. [. . .] Paraules vaig deixant en la ribera: / són ales de voltors en matinada, / com petges de la nit sobre l’arena.” (Salvador, 1981: 49). Ací, la “imatge” és bonica i misteriosa i no sabem si es refereix al tu-estimat-somni o bé al tu-sonet de l’anterior poema del llibre, *Ritual de cendra*; en el segon cas, trobem el concepte que ja aparegut abans de la impossibilitat de l’escriptura: el “vol d’aigües” és tan efímer com la nit a l’alba; la nit s’animalitza com a “volor” (negre) i alhora es metonimitza en peus (“petjades”). En un altre poema, ara de capvespre, Salvador també treballa la paraula efímera: “A la flor de la fosca, / entre pins convocats, / et consagraré un foc de paraula / petit / i et colgaré per sempre / en un clot com la mar.” (Salvador, 1981: 9). Hi observem que la metàfora *B d’A* “foc de paraula” és prompte desfeta; el foc dura poc, però ací es minimitzat amb l’adjectiu “petita”, i, a més, és mullat.

L’escriptura és eròtica per a Piera: “Tecleges tot açò com qui fa cants d’amor / i amb paraules

precioses designa l'estimada." (Piera, 1991: 170) o "T'hi veus. / Com qui retroba un cant / de sobte adolescent al davant seu." (ibíd.: 180).²⁰³ També és eròtica la creació per Jaén, que, com Piera, escriu sobre la joventut creadora: "petit mariner de joia rodona / recull llaunes i nacre, llença globus / -virolades gavines- a l'hivern / com mots blancs que enderrocaran gelors;" (Jaén, 1976: 37). Ací el "petit mariner" es metaforitza en una "joia" o alegria perfecta ("rodona"), que és bella però alhora, com un material, és dura i poderosa, una eina omnipotent contra l'hivern sentimental; la paraula, eixos "mots" paradoxalment "blancs" sobre el paper, és una arma carregada de futur eròtic. En Montaner trobem un símil metapoètic positiu i igni també: "Parle d'una veu càlida com la fam / d'unes mans lliures com el sol" (Pérez Montaner, 1976: 22), En aquest cas la "veu" pertany a un "passatger" que és un exemple de compromís polític.

2. 4. 6. 2 La metàfora *A o B*

La metàfora *A o B* és un recurs emprat per molts poetes valencians dels 70. L'ús de la metàfora amb la disjuntiva la trobem a títols tan importants com *La destrucción o el amor* d'Aleixandre²⁰⁴ o, a ca nostra, a *Ales o mans* de Fuster.

Pel que fa a l'estructura del símil disjuntiu, podríem afirmar que la fórmula més emprada pels poetes valencians dels 70 seria l'*A o B* aplicada sobretot a substantius, i en el vessant més irracional a frases. Així i tot trobem alguns exemples de *B o A*. En Morell llegim: "i ve el raig de llum o el llamp / partint pel mig el pi més polit i ample" (Morell, 1980a: 59). Observem que el "llamp" (*A*) es defineix com "raig de llum" (*B*); no seria difícil pensar paronomàsticament i místicament en una associació "pi"/pit. Pérez Montaner també empra una altra construcció *B o A*:

La pell i els ossos i els cabells no poden
 acceptar l'enrenou de les aranyes,
 la solitud del corb, l'òliba fosca
 o el buit irremeiables [sic] de l'absència.
 Sota el cel ofegat quin sol o quina boca,
 l'aspra geniva i la pell esguerrada,
 llengua de fang i rosegades ungles. Pérez Montaner (1985: 42)

Cal dir que en l'enumeració de *SN* que acompanya el verb "acceptar", quan esperem la copulativa *i* apareix la conjunció *o*. L'"absència", en metàfora *B d'A*, equival a "el buit", i els dos

²⁰³ En Piera la joventut és un grau: "Meravellosa contradicció / aquesta de desitjar, com un cos jove, / un món nou amb nous mots / i expressar-ho amb el tacte / d'un bell nu que no alena, / marbre de fred, / magnífic." (1991: 181).

²⁰⁴ Potser hi ha un homenatge a Aleixandre en aquest fragment de Morell: "sóc lliurat al foc del buit / com si em colpira la llengua seca / la fusta pintada dels marcs / i els llavis o espadats o cor de l'ombra" (Morell, 1986: 20). Cal dir que, almenys al darrer vers, ressonen aquests títols aleixandrians: *Espadas como labios*, *Sombra del paraíso* o *Història del corazón*.

s'associen a tres animals emplaçats a l'eix vertical superior, al "cel": "aranyes", "corb" i "òliba". La no-acceptació inicial mena aquest fragment des de la no-persona (la tercera) reduïda en sinècdoque a parts del cos (v. 1-4) a l'absència de verbs (v. 5-7). "Sota" els tres animals o el pes del buit la "pell" inicial esdevé ara "esguerrada". El v. 5 diu: "Sota el cel ofegat quin sol o quina boca"; com el "cel", també el cos és ofegat i és impossible la vida metaforitzada per l'astre rei; és també impossible la paraula, la boca; com deia un vers anterior del mateix poema: "els coltells arran de llavi".

En aquest apartat la dificultat, és a dir, la riquesa, prové de separar el valor metafòric de la *o* del disjuntiu, sobretot en textos amb sintaxi complexa (com en Bessó) o sense puntuació (com els de Morell); una altra dificultat s'esdevé quan la *o* apareix darrere d'un punt (com en Granell).

Trobem un exemple de la confusió sobre la *o* disjuntiva/metafòrica en aquests versos de *La ciutat del tràngol* de Rodríguez-Castelló: "aquí on tot és estridència de veus / o aldarull de vents sense horitzó." (Rodríguez-Castelló, 1979: 23). La disjuntiva afavoreix la iteració semàntica sonora ("estridència [...] aldarull", "veus [...] vents") i paral·lelística ($N + P + N$); podem considerar que les "veus" (A) són la metonímia de les persones i que esdevenen en una metàfora *A o B* el terme real dels simbòlics "vents" de llibertat que el nosaltres anhela.²⁰⁵ Perquè l'empente vers la nova terra. Tanmateix, de poc val aquesta lectura, perquè el quiasme sintàctic encercla la disjuntiva llibertària i l'anihila hiperbòlicament: "aquí on tot és [. . .] sense horitzó"; el "tot" mena al "sense". El díctic "aquí", siga existencial o real (València durant la transició), condiona per a bé o per a mal la vida. També podríem pensar que el *SP* "sense horitzó" és positiu, perquè indica llibertat; però no sembla aquesta la lectura com ja llegíem a l'inici de *La ciutat del tràngol*: "tèrbols atzucacs, / esquinçades veus de vents / sense horitzó, / aldarull de monòlegs indesxifrables." (1979: 11). En el llarg i unitari poema que conforma *La ciutat del tràngol* s'iteren els mots i les imatges espesseint i cohesionant la lectura del llibre, tot creant una mimesi de l'ambient sufocant que malviu el nosaltres líric, suggerit al poema ací estudiat per la tensió al·literativa entre oclusives i sibilants.

La confusió disjuntiva/metàfora creix quan la disjuntiva succeeix un punt gràfic. Com a exemple llegim uns versos de Salvador:

Jo et veig, amor, com somies
el soroll de la mar,
el desig rítmic de les ones que trenquen,
el passeig callat.
O els amagatalls misteriosos
on, perfumats d'encens, guardem i fem créixer

²⁰⁵ Com en aquests versos: "només esperem l'hora / en què un nou vent solidari / ens empenti vers la nova terra," (Rodríguez-Castelló, 1979: 19). Podem relacionar la importància de l'"hora" amb l'*Adveniment de l'odi* de Pérez Montaner. Sobre la "nova terra" cal dir que Bessó titularà *La terra promesa* (1989) un poemari seu.

Darrere del punt hi ha sintàcticament una el·lipsi del “com somies” inicial. De sobte, la lectura s’ha de detindre i en l’*impasse* apareix el nom “els amagatalls”, que s’oposa en antítesi a “passeig” i s’uneix –en lleu epítet– a l’adjectiu “misteriosos” que, al seu torn, és sinònim de “callat”. Amb el punt el “passeig” esdevé de sobte el terme real (A) dels “amagatalls” (B).

L’aparició de la disjuntiva *o* darrere del punt és emprada sobretot per Granell. Veiem un poema de *Refugi absent* que transcrivim complet; en concret el poema 1 de la part III:

D’un cos n’ix un altre més lleig i meut, inútil
 contra l’esclat magnífic de la llum despullant-se,
 tota la por dels dies
 acumulada.

I és de nit. O claror. O migdia.
 Quan comença, puntual,
 a caminar, ja bruta, la pols
 i la pedra li fereix les cames
 i hi ha vent ennuvolant els seus ulls
 i perd a espai, però perd, la mirada
 justa.

I és de nit. O claror . O migdia.

Granell (2000: 65)

Com veiem al v. 5, amb la puntuació el pas del temps –des de la “nit” al “migdia” passant per l’alba– resta interromput; l’alentiment del temps va acompanyat d’unes altres possibles lectures; semànticament la “claror” i el seu *crescendo* “migdia” són sinònimes però la “nit” i “la claror –”migdia”– són antònimes. Potser en el fons el que hi ha és una antidisjuntiva, una paradoxa: no hi ha alegria en donar a “llum” al nounat; ja no cal triar entre nit o dia perquè tot és el mateix en l’ésser-cap-a-la-mort. Més tard, la disjuntiva reapareix, però ja amb un marcat valor moral o polític.²⁰⁶

El discurs granellià es complica en altres fragments; veiem aquest estrany inici del poema “Les platges desertes”: “Blanc. Ungles blanques pintades de blanc. / Blanques pupil·les. O un silenci / de maragdes obertes.” (Granell, 2000: 94). El blanc²⁰⁷ és el no-color, el desert de color, com diria Sant Jordi. El blanc s’extén i afecta en sinestèsia el tacte (“ungles”), la vista (“pupil·les”) i potser l’oïda: la veu esdevé no-veu, és a dir, “silenci”, malgrat que les “maragdes” sone a

²⁰⁶ Ens referim a la fi de la part III, on circularment apareix com a número 6 aquest poema: “Després ja no importa. Mor una nit. / O claror. O migdia. / La qüestió no és eixa. / Sense saber-se vençuts.” (Granell, 2000: 67).

²⁰⁷ La reiteració del blanc apareix també negativament en Pérez Montaner, i positivament en Jàfer; recordem el “verde que te quiero verde” de Miguel de Molina i sobretot de Lorca.

“maraques”. Les “maragdes” són verdes –és a dir, oposades al blanc– però ací “obertes”, en sinestèsia, al “silenci”. “Obertes” rima amb el “desertes” del títol. Potser hi ha una metàfora *A. B* on identificaríem les “maragdes” (*B*) amb els ulls (*A*) metonimitzats en “pupil·les”; quan algú es desmaia, entra en coma o mor se li posen els ulls –no les pupil·les– en blanc. Els ulls-maragdes es clouen al negre, no al blanc. També és possible la lectura violenta amb el “blanc” inicial com a diana, i amb les “ungles” com a arma o, a l’inrevés, arrancades, “obertes”.

Veiem uns altres versos del poema “Primavera”, un text que comença, contràriament al títol, desesperançat: “Fa por de sentir / l’agra piuladissa dels ocells / al capvespre. / O un mar massa blau sense platges.” (Granell, 2000: 99) (recordem que el poema anterior es deia “Les platges desertes”). Sempre podem triar l’opció fàcil i dir que hi ha una el·lipsi del “Fa por”. Però també podem llegir el fragment unint “capvespre” i “mar”. Tant un com l’“altre” fan por. El “massa” s’oposa al “sense”; el “mar sense platges” és una imatge potser paradoxal; el mar mai no descansa; el dia mor i en l’agonia sinestèsica del dia la “piuladissa” (oïda) és “agra” (gust); el mateix li passa a la gola del naufrag que “sense platges” es cansa i s’ofega. No oblidem que el “blau” segueix els colps; en aquesta lectura el blanc es propagaria per tot el cos i provocaria la mort.

De vegades la sintaxi de Bessó es barroquitza, com en aquest inici del poema “Paraules per a Marcel·la, 1”:²⁰⁸ “Una volta m’escapí de la càrrec d’amor, / però no recorde per què ni de quin llaç, visc, / fembra o deuets d’argila.” (Bessó, 1988: 49). En aquests versos, la “fembra” potser és una invocació a la “Marcel·la” del títol; el tòtem o fetitxe “deuets d’argila” (*B*) s’identifica en metàfora *A o B* amb “fembra” (*A*). La unió és complexa, però, ja que els dos termes difereixen del gènere: singular/plural. Fins i tot hem pensat en la lectura subliminal: “fembra o déu ets d’argila”. Recordem que Adam és fet d’argila per Déu. Potser cal desfer l’hipèrbaton així: “m’escapí d’un llaç però no recorde quin”; en aquesta lectura és fàcil unir “llaç” com a sinònim del *topoi* “càrrec d’amor”: només “una volta” es va poder escapar però potser fa molt de temps. Si li donem al “però” un matís consecutiu llegiríem: em vaig lliurar de l’amor “una volta” i per això visc; ara bé, també pot ser una excepció romàntica: el jo sobreviu (fet difícil) a l’amor i ara anuncia que és viu. L’existència del jo pot ser dura, com a bon decadent: “visc però no recorde per què”. Com veiem, les lectures poden ser diverses.

En el cas de Jàfer podríem confondre la *o* disjuntiva amb una invocació, amb un *senhal* com en aquest exemple: “Moriran les bruixes, o domini, i els àngels / misteriosos que m’alimenten la pell”²⁰⁸ (Jàfer, 1974: 61). El mateix Jàfer ens ha negat (Císcar, 2009) que el “domini” siga un *senhal* com el dels trobadors; a més, si fem cas a l’ortografia posterior, per a ser una invocació hauria de dur la *h*, com en aquests versos de *Lívius Diamant*: “Oh magnífica deessa” o el joc amb el

²⁰⁸ En *Produccions Ansietat* esborra “o domini” (1988: 73).

seu antropònim –Salvador– “Salvat, oh lívid”. I, tanmateix, malgrat aquests dos fets, a nosaltres segueix semblant-nos (l’“o domini”) una invocació d’un tu. En tot cas, com passava en l’exemple anterior de Bessó, l’estranyament del fragment prové primer del joc singular/plural: “les bruixes, o domini”. I en segon lloc, la metàfora *A, o B*, identifica dos conceptes dispars: un concret però imaginari (“bruixes”) amb un d’abstracte però real (“domini”). La conjunció *i* enllaça dos actants a priori antitètics com són “bruixes” i “àngels”; aquests, no debades són qualificats –potser en epítet– de “misteriosos”. El jo líric es metonimitza en “pell”; en el fons hi ha una sinestèsia gust (boca) per tacte (“pell”). Els verbs “moriran” i “m’alimenten” s’oposen quasi circularment. La mort dels actants suposarà en el futur la fi del “domini” sobre el jo; açò pot ser negatiu, ja que el jo no-nodrit potser mor, però també pot ser positiu, ja que el jo podrà desfer-se’n. Fins i tot, pot ser indiferent, ja que el jo s’ha fet major i ha crescut.

En el següent exemple de Jàfer tornem a trobar un “domini” i una *o*: “Demà, domini o desert planíssim, la sorra aventarà / parpelles de l’insomni estès i apaivagat.” (Jàfer, 1988: 62). La metàfora ara té la forma *A, B1 o B2*. En aquest cas “domini” i “desert” sí que comparteixen camp semàntic: l’espai. La imatge és surrealista. El “desert” en hipèrbole (“planíssim”) és tautològicament “estès”, pentinat –com diria Navarro– pel vent (ací en forma de ventall). S’oposen “aventarà” i “apaivagat”, dos verbs que caldria relacionar a priori amb el vent, i no, com en aquests versos, amb la seua víctima: “la sorra”. Les “parpelles” tenen forma de ventall. L’“insomni” pot oposar-se a l’“estès”, al pla de la posició horitzontal en què es dorm o en què es jau quan es mor. El “demà” pot ser una metàfora *in absentia B* de la mort (*A*). Paradoxalment, el cop d’arena als ulls, que els fa tancar, és la causa de l’obertura de les parpelles i del reviure; “la sorra” (si pensem malament i vulgarment: la meretriu) potser és la causa del ressucitament, del retorn a la vida.

Pel que fa a la categoria gramatical cal dir que també la *o* enllaça poques vegades adjectius; veiem aquest exemple de Morell: “perquè sols aquest temps és el propi miratge del temps / com una espurna al llibre del temps de les òlibes / glaçada o escrita / ben al fons dels ulls de les òlibes” (fi de Morell, 1980b). Fixem-nos com l’autor acumula en només tres versos moltes imatges. El “temps” és definit –“sols” i sols si, com diria la lògica– com a la seua negació: el “temps és” el no-temps, el “miratge del temps”, potser el seu “propi” assassí. El temps (*A*) torna a deixar de ser-ho dins del símil, en el qual és identificat en metàfora *B d’A* amb un “llibre” que és cremat per una “espurna”. Ara bé, ací no és qualsevol “temps” sinó que el deictic “aquest” temps és el “temps de les òlibes”. No tenim temps d’analitzar el símbol de l’òliba en Morell: només indicar que el seu primer llibre es deia *Òliba de la foscuria* i que aquests versos que analitzem són la fi del títol *L’èsser fosc* que, segons el mateix Morell, és la “continuació o segona part” d’aquell llibre (Morell, 1980b: 5); per tant, metapoèticament, s’acaba el temps de l’*Òliba de la foscuria*.

Si tornem al poema trobem que els adjectius “glaçada o escrita” només poden ser aplicables

al nom femení “espurna”; trobem la paradoxa clàssica del gel-que-crema. L’interessant és que, a més, el “glaç” s’uneix a l’escriptura. Al capdavant, la lletra intenta fixar l’instant –un dels isotemes de Morell– en el llibre, que aspira a congelar-se i perpetuar-se. Ací, però, l’espurna-lletra sembla perdre’s “ben al fons”, és a dir, que esdevé invisible, impossible com el temps. “El temps de les òlibes” és la fosca i contra aquesta brolla el foc, l’“espurna” que necessita de la foscor per ésser. No entrarem ací en el joc llum/fosca que desvetlla Morell a l’autopròleg d’*Espai de la tenebra* (Morell, 1985: 9-10). Més interessant ens sembla el fet que, si a *Òliba de la foscúria* Morell identificava aquest títol amb un *alter ego* anomenat, com ell, Andreu (Morell, 1980a: 26), ací som nosaltres, els lectors/es, les “òlibes” que mantindrem o no el llibre.

Mestre empra de vegades la fórmula *A, B1 o B2*,²⁰⁹ sempre aplicada de manera senzilla però efectiva a termes nominals, sovint pertanyents al camp semàntic de la natura com en aquests dos poemes: “vigile la maror i el crit esclate / quan albire el teu cos, ventpluig o daina.” (Mestre, 1981: 17); “Mira’m les mans cobertes de rosada, / vent o remor dels anys de joventut.” (ibíd.: 37). Tenim dos vents; en el primer és una imatge *B2* del tu (*A*) metonimitzat en “cos” i també metaforitzat en la bíblica “daina” (*B1*); els dos termes imatgístics comparteixen moviment, petitesa i –potser com en altres poemes de Mestre– joventut: pluja fina o cérvol xicotet.

En el segon poema, la “rosada” és la metàfora *B* de les taques (*A*) cutànies de l’edat; Mestre anomena, paradoxalment, la fi (maduresa o vellesa) amb l’inici (rosada o “joventut” del dia). Les taques, malauradament concretes, són la prova irremeiable de la pèrdua de l’abstracta “joventut” (*A*); aquesta en metàfora *B d’A* s’identifica amb dos conceptes concrets però mòbils, fugaços, poc aprehensibles, potser com el cos jove que tant estima el jo *alter ego* de Mestre: el “vent” va unit amb la *o* amb un dels seus símptomes o proves: la “remor”. Com les taques ho són del pas dels “anys”.

De vegades la disjuntiva es combina amb el verb ser en la fórmula *A és B1 o B2*, on el terme real (*A*) sol ser un substantiu.²¹⁰ Heus-ne ací un exemple de Jàfer:

Un batec de portes és com un demà,
però més blau no pot aturar mars,
no caben més vaixells, coralls o veles tretes,
desplegades i expandides. Jo podria ser
aquell llençol de nata o més escuma teva. Jàfer (1988: 63)

²⁰⁹ De vegades Mestre l’empra dins d’un context polític: “deixa’t fer pols pel pas de la gentada, / host o ramat, que mena la mentida.” (Mestre, 1981: 135).

²¹⁰ De vegades el terme real (*A*) és un substantiu deverbals, fet que ens provoca estranyesa: “I caure en aquest clos serà delit / o vela desplegada en mars d’esclètes,” (Jàfer, 1988: 59).

Aquest fragment de Jàfer és en el fons un *carpe diem*. Davant l'imminent "demà" - símbol de la mort-, el jo li promet amor al tu; per ell es transforma en tot, en el que és llunyà -"aquell llençol", potser compartit pel tu i el jo en el record-, però sobretot, com indica el "més", en el que és proper: "escuma teva". Místicament i eròtica el jo es desfà en el tu líric o dins el tu líric. El jo (A) en la hipòtesi amorosa s'identifica amb elements blancs, seminals consecutius, graduals: primer als "veles-llençol" (sinècdoke de llit), després "nata" i a la fi "escuma".

És curiós que en la metàfora moltes vegades no és el verb ésser si no el no-ésser qui aparega. Hem triat com a mostra, un fragment de Pérez Montaner i un altre de Granell. Aquest darrer autor escriu: "Abandono aquest ser que meu no era, / que és ja terra en la terra o només neu." (Granell, 2000: 34); Granell capgira el discurs cristià; el canònic és que el cos pertanya a la terra i l'ànima-ser a Déu; el jo líric, però, ací, en morir, no es desfà del cos, sinó de l'ànima. Com diu la màxima bíblia: terra, pols ets i en pols esdevindràs; el cos pertany a la matèria, a la "terra" i en soterrar torna a la "terra", però ací, blasfemament, és soterrat el ser, ço és, l'ànima. La desolació, per tant, és total per al jo líric granellià.

Fixem-nos en aquest passatge de Pérez Montaner:

Mire el teu cos remot com una illa,
amb laberints que em porten al no-res,
amb ulls que no són ulls, amb llacs de gel
o tigres adormits, amb vells records
de paraules humides com cabells,
llavis, coralls, aixelles. Pérez Montaner (1985: 41)

En l'enumeració de Pérez Montaner destaca l'al·literació de la lateral doble i de la sibilant i la s, i també una certa circularitat marina: de l'"illa" als "coralls". Ara, però, ens centrarem en eixos "ulls" (A) que paradoxalment "no són ulls". Si enllacem els versos 1 i 3 tenim la tautologia "mire [. . .] amb ulls"; gràcies al paral·lelisme del *SP* ("amb") trobem tres termes imatgístics identificats amb els "ulls". Així, tenim els "laberints" (*BI*) que tautològicament no tenen eixida (és a dir, "porten al no-res"); aquests "laberints" se suposa que són foscos –com els no-ulls–, però es relacionen amb la blancor del "gel". Els ulls i els llacs comparteixen liquidesa i el llac de gel, com els "no-ulls", són *no-llacs*. Els ulls, quan són "adormits" també són "no-ulls". Potser els ulls que analitzem pertanyen no al jo, sinó al tu que dorm i sembla per això "remot" al tu; així, el cos del tu mena el jo no al "no-res" sinó a viatjar amb els "records" eròtics.

Entre els sinònims del verb ésser, hi ha els verbs esdevindre i fer; en el primer cas tenim aquests versos de Pérez Montaner: "vindrà la pedra potser i el marbre / i esdevindran roses o punys

tan lluny / tan sol però tu et rius” (Pérez Montaner, 1976: 16); el terme real (A) és doble, ja que la copulativa *i* uneix la “pedra” amb el seu hipònim “marbre”; amb un altra *i* –en polisíndeton– deixen el regne vegetal i es transformen en “roses o punys”; la imatge, sovintejada en Pérez Montaner, participa de la imatgeria esquerrana de l’autor; tots dos elements poden ser violents i units per la sang.

Pel que fa al verb *fer* amb valor copulatiu, trobem aquest fragment de Granell: “Vénen de nou, i una angúnia / de boscos perduts ennuvola / aquest cos tan d’ocell solitari / fent-se argila o temperi. Seu.” (Granell, 2000: 62); pertany al poema “Western”; el “vénen” es refereix als homes blancs que van en caravana alçant -i fent-ho- tot pols. Granell protesta contra la falsedat de la història del somni americà; l’autor pensa en els nord-amerindis que “perden” els seus territoris i “boscos”. L’emissor, consecutivament, com *alter ego* dels indis, és reduït a “cos [. . .] solitari” i cau en l’eix vertical des d’“ocell” a l’horitzontal “argila”. L’argila, però, és arrossegada encara més, per culpa del “temperi”. El mot “seu” resta “solitari”, aïllat entre punts. És un mot polisèmic que si equival al ver seure s’oposa al “Vénen” inicial; implica que el tu no es pot escapar a l’extermi de l’home blanc, fet accentuat si es tracta de l’imperatiu (seu!). Ara bé, també pot equivaldre a un possessiu: l’emissor i el seu “cos” pertanyen als homes blancs. Més difícil creiem que és la lectura de “seu” com a catedral, encara que és cert que l’home blanc dugué la religió occidental a Amèrica.

També hi ha algun cas en què encara s’esdevenen més de dos termes imatgístics; com en aquests versos de Bessó en també què trobem una “escuma” –com al poema abans esmentat de Jàfer: “Esquinçe el meu desig en aquesta boca / estalonada, verí escumós, fortalesa o llinda,” (Bessó, 1988b: 42). La seqüència metafòrica de l’enumeració anterior seria *A*, *B1*, *B2* o *B3*; la metàfora comença, però, ja abans de la coma amb l’adjectiu “estalonada”. Segons el *DFab* l’“estaló” és un ‘pal bifurcat’, fet que ens remet al poema als dos llavis; però alhora el mot “estaló” vol dir ‘tros que resta d’una branca en tallar-la. . .’, fet que remet a l’“esquinç” del fàl·lic “desig” del jo líric, que es desfà entre “verins”: la saliva de l’obertura erògena (boca, vagina, anus), però també –i ja no seria un terme *B* de la boca, sinó del desig del jo– el seu propi semen, isomot de Bessó. Relacionar la boca amb una “llinda” és fàcil; el concepte “fortalesa” ens remet a la batalla d’amor medieval, no debades aquest fragment pertany al text “Cançó de l’amiga desconhortada”, que s’inclou en la secció “*Cançons de fin Amors*” de *La terra promesa*.

La metàfora *A* o *B* es combina també amb el símil. Vegem-ne aquest exemple de Salvador: “Em tancarà les parpelles / intensíssim perfum de magnòlia estronxada. / I el percebràs com un bull o invasió / de la mar -implacable- als teus ossos.” (Salvador, 1981: 83). El fragment és la fi del poema “No plores, oh cos”. Salvador treballa molt bé, com Jaén, l’olfacte. Ací, l’ambigu “tancar els ulls” inicial equival a morir o a relaxar-se (per ensumar, per estimar...). La sinestèsia és clara, ja que l’olfacte (“perfum”) actua sobre la vista (no-“parpelles”) i el tacte. La magnòlia emana un olor fort i

acompanya a la resurrecció, fet que paradoxalment s'associa ací a la mort, al verí. De sobte, però, irromp el tu, que potser és un jo desdoblant, o potser és un "cos" –com el títol del text indica. Aquest cos pot pertànyer a un tu o al propi jo. En tot cas, l'acció del "perfum" és devastadora, o almenys d'aquest mode ho percep, potser gelosament, el "cos". Els superlatius "intensíssim" i "implacable" així ho indiquen. En aquests versos, creiem que Salvador emprà referències culturals: la mar com a fi o assassina (implacable), Ausiàs March ressona en el "bull [. . .] mar" i, com ja hem dit més amunt, Bécquer. Potser hi ha un joc vull/bull, que convertiria tot el poema en un circumloqui de l'inici del desig eròtic.

Hi ha metàfores *A o B* dins de guionets. Heus-ne ací una de Seguí: "ja calla, ja / la rialla, o remor de l'abast: / –geografia als llavis." (Seguí, 1981: 15). En trobem un altre exemple en aquests interessants versos de Salvador:

Esperitat per l'alcohol i el fàstic,
florejaré perfils de llarg dibuix,
estimbaré catarates de somnis
–esvoranc
o paraula–
que febril s'amunteguen al meu coll. Salvador (1981: 79)

El fragment pertany al poema "Llindar de la carícia". El text és fortament metapoètic amb mots com "florejaré" (és a dir, faré poemes), "perfils de [...] dibuix" o "paraula".

El jo líric associa el moment o "llindar" de la creació amb el del desig: els dos són "febrils". Com la sang, el vers és a punt de vessar. La caiguda dels anhels (d'eixos "somnia") esdevé tautològica amb l'"estimbaré catarates"; com a conseqüència, naix el forat, l'"esvoranc". La imatge és molt interessant, ja que la "paraula" per definició ompli el blanc o buit de la pàgina i, per tant, s'oposaria a "esvoranc". En aquest cas la *o* seria disjuntiva: el jo hauria de triar entre el buit (la mort, el suïcidi, el son, l'oblit) o l'escriptura. Ara bé, també podria ser que la paraula (*A*) fóra la causa de l'"esvoranc", el que permet desfer-se dels fracassos o dels somnis per sobreviure. Escriure seria perbocar el que duem dins "del coll" i ens ofega.

Però com a mestres retòrics, els poetes dels 70 aprofiten l'esquema per incloure altres recursos com la sinestèsia. Trobem una de tacte/no oïda de Bessó: "Mai més no hauré de retornar a l'hivern / amb el tacte insòlit dels arbres abatuts / o el silenci [oïda] punxenc [tacte] de les romagueres:" (Bessó, 1988: 59). N'hi ha també d'oïda/olfacte, com en aquests versos de Salvador: "El corrent viu de la seua aiguada / o el perfum [olfacte] del seu càlid [tacte] ventall [vista] / s'han perdut / abismats en la nit sense marges / d'aquest pit." (Salvador, 1980: 76).

Com hem vist més amunt, la metàfora *A o B* sovint inclou una antítesi, que pot ser des de

molt senzilla a molt complexa. Entre les senzilles en veiem aquesta de Piera: “Quins murs / quins murs / quins murs / somriures / o metralla.” (Piera, 1991: 230). Evidentment, en el context polític d’aquest poema la tria no és possible, és com si diguera: què tries, ensurt o mort, i el resultat són les bales sobre els murs. En el cas següent, de Jàfer, la disjuntiva sembla, més que una antítesi, una paradoxa: “Mentrestant compartíem els graus diversos i temps estranys / on cada espant o joc il·luminava l’àmbit.” (Jàfer, 1988: 141). Ara bé, en Jàfer els contraris es toquen i el plaer naix del dolor. Si continuem amb Jàfer, trobem dues altres antítesis interessants a *L’esmorteïda estela de la platja*. La primera diu:

Com les gavines de la negra mar
o com les naus portadores de deliris,
venien a la platja, a la deserta platja
o roca esquerpa, els infantons del dia. Jàfer (1988: 43)

La platja horitzontal s’oposa al penya-segat, que és el terme real A de la imatge en absència B “roca esquerpa”. Ara bé, també hem de pensar –o no– que en el “deliri” nocturn els contraris s’inverteixen, es toquen abans (penya-segat de “roca esquerpa”) i després (“platja”), s’erosionen i es fonen. Tant “els infantons del dia” com els “ocells” reapareixen en el fragment següent, amb antítesi, que volem comentar: “Infants de la nit omplen el camí / d’ocells esbatanats de cendra, / d’enverinada cendra o malaurada rosa,” (Jàfer, 1988: 47). Ací Jàfer juga amb dos símbols tradicionals, la “rosa” o plenitud i la “cendra” o mort; tant una com l’altra no s’oposen sinó que s’alien amb dos adjectius negatius: “malaurada” i “enverinada”. No oblidem que la rosa lluu més a punt de morir i que té punxes. El passatge ens recorda els contes tradicionals dels xiquets que deixen molletes de pa per guiar-se i a la fi es perden.

Troblem també l’associació, aparentment il·lògica, entre substantius. Heus-ne ací dos exemples, un de Jàfer (el primer) i de Mestre (el segon): “Hec ací la ràbia, també / de no sentir-me nu de cos, alè / fecundat per l’oreig de la claror / no malalta d’insomnis²¹¹ o cuiros podrits.” (Jàfer, 1988: 46); “Potser la llum mullada d’un novembre / d’argent novell o els arbres que es desmaiïen;” (Mestre, 1981: 111). Cal dir que aquest darrer passatge sembla eròtic. Hem observat, a més, que vegades els substantius s’uneixen en passatges de sintaxi estranya, com en Piera: “Qui em visita o qui crida / la realitat real suggeridora / moltle treballat per mans sàvies i mortes / o l’ombra sobre el blanc / l’esquena sempre oculta?” (Piera, 1991: 215). Se’ns escapa el sentit d’aquests versos, si bé intuïm potser el treball metapoètic de fixar el passat o el record, és a dir, el que resta a l’esquena.

La *o* uneix frases que a priori no estan relacionades. Aquesta il·lògica era pròpia dels

²¹¹ Aquest vers ens recorda l’inici de l’*Àfrica* de López i Barrio: “Malalta de nits / i llunes enceses.” (López i Barrio, 1975: 9).

moviments d'avantguarda dels anys 20 o 30. Recordem, com a exemple, aquell inici de poema de Neruda: “Si me preguntáis en dónde he estado / debo decir ‘Sucede’“. Potser l'exemple més clar siga aquest de Jàfer: “Bufen xalocs als rierols del calze / o l'àguila diu que no està sola.” (Jàfer, 1988: 59).

De vegades, com en el fragment següent de Palomero, la disjuntiva ocupa un vers només: “el meu destí és ofegar, o rosegar-me la cua. / La resta és accessori.” (Palomero, 1978: 38). La referència a Verlaine i el seu “*Tout le reste est littérature*” és clara; però ací el que ens interessa és com el jo líric, que se'ns ha descrit durant el poema com un monjo de clausura, assumeix –o no– el vot de castedat. El “rosegar-me la cua” sembla un acte masturbatori, i l’“ofegar” potser es refereix a fer l'amor o bé a reprimir el seu propi desig i els dels altres, eixos “andrògins”²¹² que l'acompanyen al monestir o a la societat. Ara bé, també podíem pensar que masturbar-se (A) o “rosegar” (B) és “ofegar”, associar el desig.

El normal, però, és que la disjuntiva aparega dins d'un passatge llarg. De vegades s'uneixen un substantiu i una frase. Veiem-ho en un fragment de Pérez Montaner: “murs de tenebra escòria uniformada / mil voltes abatuts i sempre ressorgint / o un dia gris pot aixafar definitivament / un llavi” (Pèrez Montaner, 1976: 17). A continuació vorem un altre exemple de Jaén:

mar solcada per lluentes espases
brodant sorra a la pell d'herois glaçats
badant les penombres, de matinada,
o teixir peixos resplendents damunt les cames
és omplir l'espai de cristall i gebre,
vestigis d'antig embranzida
de llum que féu tórçer cossos, tombant-los
enmig, goig i fúria, d'animals estimant-se. Jaén (1976: 37-38)

L'associació entre la “mar”, sense determinant com la resta de substantius inicials d'estrofa, i “teixir” no és esperable ni lògica; el poema s'estructura amb imatges més o menys soltes que s'allarguen; en aquest cas “teixir” esdevé nominalitzat i és el subjecte del copulatiu “és”. A més, el títol del poema és “teixir peixos resplendents en la pell assolellada”. La relació entre les dues frases (“mar [...] matinada” i “teixir [...] estimant-se”) és que són dues imatges marines eròtiques. Les “espases” fàl·liques del sol, els màstils i els vessants de les barques penetren el cos del mar “de matinada”. Al seu torn, el mar o la mar, ambigua sexualment, trenca, “bada”, com la llum desperta els “herois glaçats”. Cal relacionar també dos *SPs*: “a la pell” es concretitza “damunt les cames”. La

²¹² “Em deixen dormir, afortunadament, sobre la màrfega / que porto: un sac de cendra, on faig l'amo r/ tot sol quan els altres ronquen, pronunciant, / a l'orgasme dels andrògins, noms que només jo conec. / D'altra banda, he oblidat els més importants.” (Palomero, 1978: 37).

“sorra” és la segona pell, és calenta, mentre que els “peixos” no són freds sinó calents, “resplendents” i fàl·lics com les “lluents espases”. Els herois resucitats per estimar-se, és a dir, per ser de nou persones, han de ser reduïts de nou en metonímia a “cossos”, és a dir, “animals”. Metapoèticament, escriure o dibuixar –Jaén és arquitecte– és un acte eròtic: “és omplir”.

La imatge dels amants torcent-se amb la llum és bella i plàstica: com els vampirs, la llum o la vista té tacte. Jaén acumula camps semàntics: “teixir” és l’hiperònim de brodar i el “cristall” el del “gebre”. Ja hem vist els sinònims “esplendents” i “lluents”, cohipònims de “llum”, que s’associa a matinada i al seu torn s’oposa a penombres. Hi ha altres antònims: “badar” s’oposa a “omplir” i el “goig” a la “fúria”. Aquestes dues accions darreres s’alien en altres poemes de Jàfer, però també de Jàfer i de Ventura Melià. Potser hi ha també un joc en la posició final de vers: “estimant-se” podria llegir-se com “estimbant-se”, sinònim de “tombant-los”. Fixem-nos que el final és esperançador: de la tercera persona distanciada del “los” passem a la també tercera però recíproca: “-se”.

A continuació veiem un fragment de Morell.

ací no hi ha contes
el batec de llum enfonsa tota lletra
dins aquesta cabana humida de les hores
pel bressol retrobat vora llar
remuguen les mars del fum i l’ansa
o a trenc de dia sóc a l’horabaixa? Morell (1980a: 13)

El més interessant de la *o* és la interrogació retòrica que ens sorprén a causa de la manca de puntuació. La irrupció directa d’una veu (potser la mateixa o no) estranya el lector/a i el descol·loca; a més, la pregunta és una paradoxa, en unir els dos moments de canvi dia/nit/dia. La imatge de l’“ansa” com a punt d’unió del gerrot aplicada a l’alba o al capvespre ens sembla magnífica. La unió “bressol” (naixement) i “llar” com a foc, fum i cendra (mort) també és interessant. No sabem si s’acaba el dia o no, si batega la llum (del sol) o el llum (de la nit). El que sí que es cert és que la mort és el real (no l’imaginari com en els contes) i no la pot defugir el desnordat jo líric; tampoc en fugirà el lector/a, marejat per la sintaxi, la il·lògica i la manca de puntuació de Morell.

També trobem una pluralitat de disjuntives. Les empen Piera, Jaén i Pérez Montaner. Aquestes poden estar en un sol vers: “com si la mort / habités en nosaltres des de sempre / o tot fos mort o record impossible.” (Pérez Montaner, 1985: 33). Cal dir que l’elidit oblit equival, per tant, a la mort. La repetició de disjuntives es dona en versos consecutius, com en aquests dos exemples: “argentada aigua o vidre no embolica / gessamí pres carn o llana d’hiverns endins / per carícies defensat d’altres gelades.” (Jaén, 1976: 23); “Metalls o crits, les roses verinoses, / cercles de nit o encisadores llunes, / em trobe nu en la cendra del records.” (Pérez Montaner, 1985: 28). La manca

de verbs i l'acumulació de noms i d'adjectius embarroquitzen els dos passatges. De vegades les disjuntives apareixen en estructura paral·lelística en dues frases consecutives, com aquest exemple de Jaén:

brases o troncs escampen branques, rocs
en branda homicida damunt els marbres;
milers de dagues o brases o rius
assassinen jardins de verí,
ombra teva relliscant per la fosca. Jaén (1976: 27)

Cal destacar la manera en què Jaén repeteix el mot “branques”, que més avall ja són “brases”. Torna el treball sinonímic (“homicida” i “assassinen”, i obrint i tancant el vers “ombra” i “fosca”), l'antonímic (“brases”/“rius”) i el *SP* en paral·lelisme (“damunt els marbres” s'oposa pel color a “per la fosca”). El penúltim vers és ambigu, ja que el “verí” assassí és assassinat. El fragment acaba eròticament i enigmàtica: de l’“escampen” al “relliscant”. S'acumulen substantius, alguns dels quals rimats internament en *a/e*. Fins i tot, hi ha dos decasíl·labs, fet que anuncia el domini d'aquest metre per part de Jaén en *Cambra de mapes*.

A continuació recollim la fórmula *A o B per temàtica*. Comencem per la *metapoesia*. El jo, *alter ego* de Piera, interromp el discurs del poema per incloure entre guionets aquesta reflexió: “–i només és un cas, senzill per quotidià / sense altres pretensions i tanmateix insòlit / que ara pose d'exemple, imatge, símbol, o potser pura anècdota–” (Piera, 1991: 90). Ens sembla molt interessant la gradació de Piera, que va de més sofisticat fins a més “quotidià”, com diu el títol del poema: “De la vida quotidiana”.

Els mots “veu” i “signe” són emprats sovint en la poesia dels 70. Vegem aquests versos de Pérez Montaner, surrealistes de tant reals: “el soroll de les veus, / paraules / o trossos de paraules, / els dits epilèptics dels caixers,” (Pérez Montaner, 1981: 49). Ací, la imatge, antihumanitzada, dels caixers ens mena al millor Estellés (el de les èglogues), hereu del 27 castellà o de Prévert. Bessó també empra el mot “veu”: “Ja un vent esbufega els núvols / i la pluja no caurà més als llavis. / El teu nom o la veu del polissó / de qualsevol vaixell a la deriva.” (Bessó, 1988a: 55). En aquest fragment el silenci s'imposa: primer s'acaba la pluja i després la veu-nom, metonímia d'un tu metaforitzat al seu torn en “vaixell a la deriva”, potser existencial, potser eròtica: el tu és sense aigua, sense esbufec o alé, sense vent a les veles.

També la mort acompanya la fi dels “signes” en els dos passatges següents; el primer és de Rodríguez-Castelló: “les ungles / acompassant²¹³ els anys preludi estrany / d'horitzons devorant signes efímers / o el blanc enterc / que s'encaua en amagatalls ombrius” (Rodríguez-Castelló, 1989:

²¹³ Potser hi ha un joc fònic entre “acompassant els anys” i “passant els anys”.

15). El segon és de Morell: “coneixem l’holocaust humil / de la rosada incerta / que enumera els mots-signes / o boirines / en el camí alié” (Morell, 1985: 16). L’antítesi regna als dos poemes; els “signes” són “efímers” en el de Rodríguez-Castelló i dèbils “boirines” en el de Morell. L’inici i la fi s’oposen: en el primer poema “preludi” i “devorant” o “blanc” i “ombrius”, i en el segon “rosada” i “holocaust”.

Bessó és molt metapoètic. Fixem-nos en aquest bell poema: “La paraula, el traspàs permanent / i ofuscat del silenci Mai no / vas fugir prou del caliu o de l’hàlit.” (Bessó, 1978: poema II, XXV). Els poemes bessonians s’omplien d’actes eròtics units a accions com llegir o escriure. Trobem la literatura decadent i capvespral en aquest versos: “Ningú de nosaltres no pot llegir / en cap estimbori, o ziga-zaga, / la llegenda de vida feta alquímia / en aquest sol defallent de la seua sina.” (Bessó, 1988b: 19). El poema al qual pertany l’anterior fragment es diu “Divina Comèdia” i la “sina” és la de la Beatriu de Dant. En el cas de l’escriptura, trobem aquest inici del poema “Has cregut”, de Bessó:

Coneixes, puix que mai no es perd
del tot la innocència
dels ocells a la nit tancada,
la fredor als peus sense mesura.
L’esquinçall del deliri,
bosc sens penediment possible,
(ah, escriure o nidificar
poemes com arbres gelats de somni,
àngel espasa de l’autumne). Bessó (1980: 33)

Entre parèntesi trobem que contra l’“autumne” vital i “gelat” brolla la creació com a manera de fer nàixer, de donar calor o “nidificar”. Ara bé, els poemes només són “somni”. La mort en forma d’“àngel espasa” vindrà a gelar-nos els peus; aleshores serà inútil tot el “deliri [...] sens mesura” de l’amor i la paraula, donarà igual ser innocent o conèixer, penedir-se o no.

A banda de l’escriptura trobem que, temàticament, moltes metàfores *A o B* es refereixen al mar o a elements marins com les gavines. Pel que fa a aquestes aus, en trobem exemples en Pérez Montaner: “Març és un mal amic i em porta als ulls / sal i gingebre, desengany, neguits, / un vent gelat com gavines o llavis.” (Pérez-Montaner, 1985: 32). Cal dir que a banda de la possible referència a l’abril cruel de *La terra gastada* d’Eliot, veiem com la metàfora s’insereix dins d’un símil que al seu torn s’inclou en una enumeració, tret típic de Pérez Montaner.²¹⁴ No sabem si el que

²¹⁴ Per exemple en aquest passatge: “La nit: / milers de llums sobre les ones / dibuixen el perfil del teu cos nu / tan a prop del desig, tan fràgil com / roselles, papallones o la sorra / assedegada i lleu sobre el teu pit.” (fi de Pérez Montaner, 1985).

uneix els termes comparatius és el nom “vent” o l’adjectiu “gelat” o bé tots dos alhora. En tot cas, l’adjectiu cal relacionar-lo amb el vent de març. Les “gavines” i els “llavis”²¹⁵ (*B1* i *B2*) s’assemblen entre ells pel perfil, però també pels crits o la veu. Potser les “gavines” són l’amenaça a la platja de “sal”, a la mar de la mort, potser els “llavis” parlen de la fi pròxima com insinuen els versos següents del poema.²¹⁶

En el text següent de Jaén també hi ha una relació entre la veu i la gavina:

conèixer els plecs del silenci trencats
per esguards ennegrits a cops de mudesa
és gavina o sageta abatuda en astres
on el goig de la lum és lluernia encisada,
esclatats fanals d’ombra espessa. Jaén (1976: 35)

En aquest cas la metàfora *A* (gavina) o *B* (sageta) és clara, ja que comparteixen la velocitat, la ferocitat i la condició aèria. El títol del poema, “escalfor del silenci”, ja ens situa en el terreny de la sinestèsia: el tacte (“escalfor”) i l’oïda (“silenci”). El silenci té fama de gelat, però ací escalfa, aconhorta. No serà fins als versos finals que se’ns desvetle la clau del poema: conèixer (v. 1, el futur) és impossible i tanmateix (diu el v. 14) sabrem que tot passarà; “gust d’oblit”. La destrucció amara tot el text. Aquesta primera estrofa que hem transcrit té una estructura circular, ja que el v. 1 i el v. 5 s’enllacen. La coneixença és inútil i se’ns demostra amb una llarga metàfora *A és B* (“conèixer [. . .] és”); la lluernia segons el *DFab* és la claraboia o fer la rateta; el vol (de voler o de volar) és prohibit en llocs on la llum és una quimera. Fixem-nos en la metàfora *A és B*: el “goig [tacte] de la llum [vista]” es redueix a una xicoteta llum. La mateixa imatge de destrucció de la imatge i de l’esperança la trobem al v. 5: “esclatats fanals d’ombra espessa.” Els fanals són llum, però ací són d’ombra, com el sol negre de l’alquímia; l’“ombra [vista] espessa [tacte]” és una sinestèsia comuna. Sembla com si vinguera la llum, en aquesta pseudolítote: l’ombra esclata. Com hem vist abans, la gavina sol representar-se en un moment de trencament del dia.

També en Bessó trobem dues gavines. Vegem aquest haiku de *Mediterrània*: “Endinse el cap / gavina / o ocell al blau fingit”. Endinsar el cap té quelcom de fàl·lic, de dolor “fingit”: el cap terraquí penetra en el mar humit, el sol o la lluna dins del mar o del cel. No sabem aquest “blau”, una imatge en absència (*B*), a quin terme real substitueix. Si el terme real és el mar, el blau seria la seua metonímia (propietat per posseïdor); aleshores el jo (*A*) en metàfora *A B* s’animalitzaria en

²¹⁵ També trobem una imatge semblant en aquest fragment de Bessó: “Remor del naufragi inacabat d’una vida / sens llüiment, argents o gavines, / la veu atorgada del darrer visitant / alt, molt alt, més enllà de l’illa / del teu cos- aital núvol fugissera / que a la meua indolència demana una flor.” (Bessó, 1983: 28).

²¹⁶ “Escolte músiques llunyanes / que em parlen d’altres terres i altres dols. / Ara els carrers són un silenci antic / i un aleteig d’obscures papallones. / Trenca la pau del passadís un gos.” (Pérez-Montaner, 1985: 32).

gavina (*B*) i entraria en el mar. El mar però és "fingit". Tal vegada no és el mar sinó el "mar" literari, de la creació: la *Mediterrània* que llegim; el lector/a seria el jo que la llegiria.

Hem vist com hi ha moltes metàfores marineres en passatges anteriors. N'hem trobat dues noves que intenten definir amb una metàfora *A* o *B* què és el mar. La primera pertany a Morell:

amb la sorra desfets els grumolls
vora aquest vas que diríem mar
o una embosta de cendra
indexifrabable a tot tacte
a tot esguard sangprès a l'esguard
a tot esguard desfet a l'esguard²¹⁷

Morell (1980b: 17)

En aquest cas el text morellià sembla menys "indexifrabable" que altres vegades; el "mar" (*A*) esdevé metàforicament el "vas" (*B1*) i alhora una "embosta de cendra" (*B2*); l' "embosta" és el que conté una mà, és a dir, el "tacte"; el "vas" i la "cendra" s'uneixen en l'urna funerària del crematori i ens remetent a la mar com a símbol de la mort; la mà agafa l'urna però també ens pot remetre a aquell passatge religiós del xiquet que volia agafar l'aigua de la mar en una embosta, fet tan difícil com capir la santíssima trinitat, misteri "indexifrabable". El tacte i la vista són sentits sobrers després de l'orgasme, ja que s'anihilen en l'èxtasi i en la mort. Com en les teories tan cares a Morell,²¹⁸ la visió pot tocar: "esguard sangprès". El vident veu el que no es veu, el "desfet" (circularment ocupa els versos inicials i final del passatge). La hipèrbole dels dos versos finals amaga una clara paradoxa. Un altre punt interessant dels versos de Morell és el metapoètic "que diríem".

Un mar apareix també lligat a l'esguard en *La ciutat del tràngol* de Rodríguez-Castelló:

després, llevades les àncores
que ens hi retenen, recobrats
els rems, les xarxes i els vaixells
i guanyades una a una les paraules,
dreçarem les proes rumb al mar
rumb al mar
envers una altra terra

o aixopluc d'esguards.

(potser encara somnolents i esmaperduts,
quasi a palpons entre boirines,
però segurs en el viatge i la fugida)

Rodríguez-Castelló (1979: 41)

²¹⁷ Abans el poema de Morell deia: "difícil cos abastable / i com són les dreceres de mar? / encís de somriure immòbils / acorant endins la carn/ fins al moll dels ossos aplegats / dins la carn dins aquesta platja / on la sorra bateja els ossos"

²¹⁸ O almenys el mateix poeta cita Castaneda.

El passatge sembla entroncar amb una famosa cançó de missa: “cercaré un altre mar...”; però també amb la terra promesa bíblica o amb l’Ítaca de Kavafis, citada a inici de *La ciutat del tràngol*. El fet que en la metàfora *A o B* la “terra” (*A*) s’identifique amb un “aixopluc” (*B*) és normal si considerem que estem parlant d’un viatge en vaixell (metonimitzat en la part “proa”); ara bé, per què “aixopluc d’esguards”? Potser al fons hi ha un joc sinonímic resguard/”aixopluc”; també podem pensar que els “esguards” són metonímicament els enemics, els vigilants castigadors.

Piera també intenta definir el mar; així, en el context esperançador de la fi del franquisme llegim aquests versos: “festa i ball a la plaça / canten els galls i les puputs per la muntanya / sols s’escriu esperances / crits de joia i anunci vora la mar o pàmpol de la Història.” (Piera, 1991: 216).

Volem acabar aquesta secció de la metàfora *A o B* amb el treball de dos poetes. Piera i Morell. El primer treballa al “Rondó”, primer poema de *RENOU...*, el concepte temps i caiguda. Hi llegim aquests passatges, en els quals Piera destaca per les imatges. Com ell mateix diu en un altre poema posterior:²¹⁹ “cercle somni o desig que fa veure visions / al racó d’art antic que contemple.” (Piera, 1991: 215).

Un jorn tornarà tot: // amb quin rostre d’ivori / o lluent esmaragda? (Piera, 1991: 21).

Hi ha moments // que tot cau. De les mans / cauen ànimes de marbre / com versos gelats o pedres fosques / i són els ulls un pou // tot tarquim / sense rels / i tot por. [...] I la llum / cau de vida / cau del cel // cendra o neu // cap a l’avenc dels morts / lents cabells / d’un vell Déu. (íbidem: 30)

Morell és qui més disjuntives empra i qui més complex ens resulta de desxifrar.²²⁰ Comencem pel més fàcil: “heus ací la seu que habita la tenebra / palau o bresca humana / damunt el cau del déu dels cingles” (Morell, 1985: 43). En aquests versos és evident que es poden enllaçar tots els espais habitables: “seu [...] palau o bresca humana [...] cau”; si els homes són abelles en el rusc o urbanisme urbà, els déus s’animalitzen en animals dins del “cau”.

Unes altres imatges morellianes s’enllacen per repeticions de mots. La “claror” apareix en aquests dos fragments: “i tota claror que bleixe dins l’espai / rocam o serp d’estatge aeri / talment l’avenc” (Morell, 1980a: 44); “magatzem avial on trobem el buit / o la claror en la calitja feta envans” (Morell, 1985: 47). El més interessant és el joc antitètic, més que el significat o el desxiframent; en el primer exemple és evident que la “serp” i el “rocam” tenen una relació de contigüïtat espacial; el que ens xoca és tot el joc en vertical ascendent i descendent del passatge:

²¹⁹ Es tracta del poema “Potser un himne” d’*Esborranyes de la música*; en aquesta secció ja han aparegut altres mostres d’ús de la disjuntiva o del mateix llibre.

²²⁰ Hi ha altres passatges hermètics. Hem triat un de Bessó: “Tampoc no és qüestió d’indrets/ isolats o zones de l’esperit, / tens prou amb veure-hi que l’afer/ del cor em predisposa a certa/ diforme malaltia.” (Bessó, 1980: 31). I un de Rodríguez-Castelló: “per bé que amb nafres a les vores/ què diria/ pòlip sense contorns o vegetal ésser” (Rodríguez-Castelló, 1989: 18).

amunt (“aeri”), avall (“avenc” i “serp”). En el segon cas el “magatzem” és organitzat en “envans” i al mig s’oposen “buit/o la claror”; malgrat ser “avial”,²²¹ paradoxalment el magatzem és buit.

El mot espacial “atzucac” uneix dos fragments. El primer sembla un dels pocs passatges feliços de Morell, si bé tot resulta “incert” en la seua poesia: “on es conforma l’habitança inabastable / de tot allò incert que potser és cert / atzucac glaçat o sucre inconegut / damunt els encants / joia suprema” (Morell, 1985: 15). En el segon cas el passatge, més realista, i potser polític, denuncia la impotència de la vista: “i l’esguard esdevé un cavall barrut / que abasta l’aire lliure / en un posat estúpid de victòria / energia succedània o atzucac / dins la discoteca del temps” (Morell, 1985: 40).

L’altre mot que ens ajuda a enllaçar metàfores *A o B* és “l’heura”, que serveix al seu torn de metàfora metapoètica per a definir la manera d’escriure, grimpadora, en espiral, de Morell. Aquesta herba s’associa amb les columnes i, oposades a elles, amb la fosca: “des dels arbres / de l’espai i de les columnes / del buit que contenen l’heura o / remolí dins la fosca acoradora / duta pel vent” (Morell, 1985: 21). La imatge de l’herba associada a remolí és lògica; en el segon exemple, el “buit” dóna pas a la “mort” que, com és habitual en Morell, esdevé el seu antitètic, és a dir, el viure: “ofrena que l’obaga fa a l’obaga / vora l’espill o columna / on es recolzen els silencis / i l’heura de la mort / que és la vida.” (Morell, 1985: 43).

Amb aquesta imatge donem per acabat el nostre tast de la retòrica comuna dels 70. A continuació intentarem fer una aproximació –si és possible– als diferents corrents estilístics dels 70.

2. 5. Aproximació a les línies poètiques valencianes dels 70

A continuació intentarem classificar la poesia dels poetes debutants entre els anys 1974 i 1980 (més *Els jeroglífics* de Sánchez-Cutillas) i la seua evolució fins a l’any 1989. Hem fet dos grans grups: la poesia social i la poesia no social. La diferència és que la primera té com un dels seus principals objectius canviar la societat.

2. 5. 1. La poesia amb voluntat social

“M’agrada la o oberta del mot llibertat”

Doménec Canet

“No hi ha cap art més obstinadament nacional que la poesia” (T. S. Eliot)

[. . .] No milito en cap partit”²²² Joan Vinyoli (2001: 499 i 508)

²²¹ El mot “avial” (‘pertanyent al passat’), també apareix en aquest passatge associat, ara sí, lògicament, a l’oracle mític: “l’orella esmenta / una remor de corrents / dins l’aixeta avial o oracle / es repetiran els camins” (Morell, 1985: 38).

²²² El mateix deia Comadira: “Partit? No, cap. Gràcies. Això no vol dir que no cregui en la necessitat d’una societat

2. 5. 1. A. La poesia social realista i la social no realista.

Tot seguit analitzarem quina fou la poesia social o política dels nostres autors. Fabregat (1974a: 29) alerta del perill del poema-pamflet. Iborra deia el 1977 que només Pérez Montaner i Cremades i Arlandis tenien una voluntat social. Caldria haver-hi afegit també *L'ou de la gallina fosca* de Navarro, que en una entrevista es referia a si mateix de la manera següent:

Un senyor, tornem-ho a dir, al qual les paraules l'embruixen, hi vol expressar una vivència política elemental, viscuda intensament; però no vol fer-ho a la manera de Celaya o d'alguns poemes d'Espriu. Vol que el lector jugue a descobrir-hi d'altres aspectes de la realitat. El missatge no és unidireccional. Combatre el sistema tot gaudint del plaer plural de la lectura, aquesta és la temptativa de *L'ou [de la gallina fosca]*, reeixida o no. I un seguit d'imatges. . . (Martí, 1986: 69).

Potser en aquests mots rau la voluntat d'influir o irradiar en la vida social de la posteritat que, segons Gimferrer, aconseguí el Rimbaud menys jove (Gimferrer: 2005).

La temàtica social no és treballada públicament ni per López i Barrio ni per Bonet. *L'alter ego* de Jaén, dins *Cambra de mapes*, només es fa eco del nazisme a Berlín o d'unes flors antiestalinistes a Praga. Pel que fa a Navarro, la poesia política, en versió simbolista, es concentra en la plaqueta "Els guants del fred" i al poemari *L'ou de la gallina fosca*; malgrat que la pel·lícula *Coltell al cap* de Hauff és política, la plaqueta homònima de Navarro no ho és. Jàfer, als seus textos en prosa "L'energia és el subjecte" i "Perdut en un paisatge", reflexiona a mitjans dels 80 sobre la situació de la joventut i el poder de masses, però és a *Novegant obscur* (1987) on inclou dos poemes socials consecutius: "València" i "Nu lliure" (1988: 34-35). En aquests textos defén, respectivament, la terra pròpia i l'homosexualitat. La reflexió sobre la condició homosexual no és explicitada políticament a València, a l'inrevés de catalans i mallorquins (per exemple Biel Mesquida); ací té un caràcter intrahistòric en poemes de Jaén, Jàfer o d'Emili Boïls.

Amb la Batalla de València tornarà la preocupació social en Palomero (ja present en castellà a *Una untada de mostaza*), es reafirmarà en Granell i continuarà en Pérez Montaner i Escudero. Altrament, segons L. Picó (2005: 96 i s.), *La festa* inaugura la poesia social de Jaén. Els més joves dels 70 –excepte López i Barrio, que debuta el 1975–, com ara Rodríguez-Castelló, Cardona, Guerola, Beltran o Matutano comencen a publicar en plena Batalla de València, és a dir, als voltants del 1977. Ens conta Rodríguez-Castelló sobre la seua *La ciutat del tràngol* (1979):

més justa. . ." (Graells/Pi de Cabanyes, 1975: 140).

El llibre participa de l'impacte que per mi suposà traslladar-me a estudiar a València i tota l'efervescència personal, sentimental i política del moment. Hi podeu llegir les pintades als murs, les vagues etc... però no reflectits d'una manera realista com Estellés, sinó amb referents simbòlics. Hi ha la importància de la paraula, del viatge... Per mi *La ciutat del tràngol* és un llibre transparent pel que fa a la intenció i als símbols. És un llibre per la col·lectivitat, per la recerca d'una Utopia que, malgrat tot, ja es veia en certs textos meus com un recel sobre la seua possibilitat pràctica; ja s'intueix que durant eixa anomenada "transició" no hi havia Paradís, que ens la volien pegar (riu amarg) com efectivament així ha estat. (Císcar, 2009j).

Fixem-nos que tant Rodríguez-Castelló (en el text citat) com Navarro (més amunt) manifesten la seua voluntat d'allunyar-se del realisme fins i tot en la poesia compromesa. Per això creiem que es pot dividir la poesia social en dos grans grups:

a) La poesia realista social, que pot subdividir-se en:

– La poesia realisticohistòrica hereva de l'esperit seixantí de la *Poesia del segle XX* de Castellet/Molas, i de la Cançó, sobretot de Raimon. Hi pertanyerien *Espenta* de Beltran, *El barranc de les fonts* del Sifoner; els poetes Seva, Mateo, Francesc Moisès i Carbonell de l'antologia *Migjorn* (1977), i la majoria d'autors de l'antologia *Poesia en terra*, com ja indica el títol. Només tractarem puntualment algun poema de Beltran. La qualitat retòrica d'aquestes obres és escassa; el seu valor rau en el fet que s'acosten al poema-pamflet que reclamava Fuster el 1979 en el seu polèmic article "Poesía, y catalana".

– La poesia social no realistohistòrica, és a dir, aquella que treballa el missatge social però amb forta càrrega estilística; inclouríem ací la secció "1977" d'*Esborranyes de la música* de Piera, la part social de *Crònica carnal* de Piera i sobretot l'obra d'Escudero i del Granell de després de *Llarg camí llarg*. Aprofitem l'avinentesa per afirmar que Granell és un poeta singular, únic dins dels 70, que el fa –com ell mateix confessa (Císcar, 2009c)– difícilment ubicable; és únic en el panorama poètic valencià de l'època perquè només ell es dedica de ple al tipus de poesia que acabem d'esmentar, el conreu de la qual és, segons ell mateix –i és cert–, tan difícil. Pel que fa als 70 catalans en general, és únic per l'existencialisme de la secció "Soledat del cos" de *Llarg camí llarg*.

b) La poesia social no realista; és a dir, aquella que, paradoxalment, s'allunya del realisme per canviar la realitat. La podem subdividir al seu torn, segons la tècnica estilística majoritàriament emprada, en:

– La poesia compromesa i rebel de tècnica simbolista: partim ací des de la simbologia "transparent" –com diu el mateix Rodríguez-Castelló– de *La ciutat del tràngol* (la Terra Promesa o

Ítaca, la destrucció dels Temples) o des de la secció de nom estellesià “Enaltida condició” de *Fletxes de vent* de Mestre, fins arribar a la simbologia hermètica de la secció “Enrunament de la cendra” de *Pagaràs els ous de cugul* de Bessó. Entre els dos extrems situaríem Piera (“Tríptic-75” de *Presoners d’un parèntesi*) i dos poemes de Cardona (a l’inici de la segona part de *Plouen pigues*).

– La poesia compromesa i rebel de base avantguardista: inclouríem ací des d’un avantguardisme controlat i amb missatge franc com el de *l’Adveniment de l’odi* de Pérez Montaner²²³ fins el cripticisme oníricosimbolista de *L’ou de la gallina fosca* de Navarro (basat en el darrer Rimbaud i en el surrealisme al servei de la Revolució de Breton); llibre que estudiarem en la segona part d’aquesta tesi. La diferència entre els dos llibres podria sintetitzar-se de la manera següent: el primer denuncia i vol canviar el malson del món coetani i el segon és un malson que vol canviar el malson del món coetani.

Els compartiments, és clar, no són estancs. Per exemple, Cremades empra tècniques avantguardistes com el vers curt, el trencament de paraules o els desplaçaments, però amb simbolisme “transparent”; encara que també hi ha dues imatges surreals com aquestes musicals: “ensopides / tecles / dels pianos / del món, / ensopides / galtes / lluentes / de la nit”; “el sienci s’afona al túria, / la llarga agonia del túria, / sense onades, / remolinades, / desfets / els violins / de nacre, / les cordes / lacerant / l’abís, / morta / la tragèdia / apunyalada, / trepitjada / a la muralla / de la condemna / morta / de nou / la tragèdia, / mil vegades apunyalada,” (Cremades: 1976). Cal destacar també la repetició típica de l’avanguardia. Escudero, per exemple, té imatges clarament surrealistes, com “i tu beneint tigres” o “fer punta al silenci”, al costat d’altres més lleugeres, com les d’aquest vers: “Una llarga esquena infinita, plena de peus,” (Escudero, 1978: 17). Aquesta imatge és més pròpia d’un exsurrealista com Prévert; l’haurien subscrit tant Canet com Estellés; recordem un vers d’aquest darrer amb un entrepà “ple de dents” d’un treballador. Un altre punt de contacte en la poesia cívica és Espriu (vegeu 2. 3. 4. B), que influencia tant al “realista” Escudero com al “simbolista” Rodríguez-Castelló: Trobem també Espriu en *Notícia de la tribu* de Granell: “Totes les ciutats són tristes. / I brutes. / I fan una certa pudor gairebé imperceptible, fosca,” (Granell, 2000: 51). La pàtria d’Espriu és en Granell una ciutat trista, bruta i pudenta,²²⁴ amb el polisíndeto de la *i*. Cal dir que Granell prefereix el realisme obert de Martí i Pol a l’al·legoria espriuana. A continuació tractem alguns temes cívics comuns als dels 70; els anirem subratllant.

Els poders establerts són la política, l’exèrcit i l’Església. La posició dels autors davant la política és contradictòria segons les seues declaracions. Per a Huguet, tots els dels 70 eren compromesos políticament (1985), mentre que Piera declara que els seus amics eren antifranquistes

²²³ Avantguardisme, com el mateix Pérez Montaner declara, basat en Aragon, Cummings, els sud-americans (Vallejo, Neruda, Adoum...), i amb tendència a l’al·legoria, com “l’hora exacta” o “la torre de l’espera”.

²²⁴ La pudor ja apareix a *Llarg camí llarg* (“una anònima olor / quotidiana”) o en el pet de “De sempre” (Granell, 2000: 41 i 42).

però no els interessava la política (Sòria, 1988a). Segons Navarro, Bonet i la seua parella dels 70 eren experts marxistes. Pérez Montaner hagué d'exiliar-se després d'una estada a la presó per sindicalista. Franch hagué de fugir de la policia franquista i exiliar-se a França (Franch, 1994). Piera declara públicament el seu odi al mot “militar”, però és un actiu nacionalista d'esquerres i ecologista a la Safor. Huguet i Palomero han estat i continuen vinculats al socialisme valencià; el primer fou Director General del Llibre en el temps de l'*Espai del vers jove* i Palomero dedica un text de la plaqueta “Ferida de ferro” al –en la seua opinió– veritable PSPV. Morell fou –potser és encara– un actiu nacionalista d'esquerres a Elx. Bessó ha estat molts anys regidor d'EU a Mislata, potser la “vila menuda” plena de “puces i cans” dels seus poemes. Amb les eleccions comencen els problemes per als partits no majoritaris; Bessó parla irònicament de la llei d'Hont; en un text l'emissor comenta la mort del “vellard Pirus”, aquell que es creia bon poeta i immortal però que: “el seu front / –no hi valgué la llei d'Honet– / es coronà de roses descloses, i lloses, / que al cafè del poble oloren totsjorns.” (Bessó, 1987: 24).

Centrem-nos ara en els poemes. Contra la manipulació de la democràcia, que fins i tot impedeix presentar-se a determinats partits polítics, escriu un poema Granell, en el qual inclou, a la manera realícohistòrica, a la Brecht, un document oficial –suposem que real–, evidentment en castellà. Aquest poema es diu “Per exemple” i l'hem vist a l'apartat 2. 3. 5; el text acaba amb un homenatge a “Els segadors” després de denunciar les “perruques totes blanques”, sinècdoc de la falsa justícia. Aquesta imatge també l'empra Pérez Montaner i ens recorda el *Canto general* de Neruda. Per la seua banda, Escudero escriu contra els “polítics”-“déus” en aquest passatge: “com un polític ociós que fa un resum / i pontifica el futur dels homes i les coses.” (Escudero, 1978: 44).

Les diatribes contra l'exèrcit són comunes en Granell i Pérez Montaner. Cremades inclou també la Guarda Civil representada pel seu “tricorn” com a sinècdoc: “cada paraula / del poble / són mil bales / de l'exèrcit encaputxat, / tricorns / a la prada de l'agonia, / i la sang encabritada / vola / pels tossals / del desert, / salve, august, / els morts et saluden!” (Cremades, 1976). Els imperis històrics o coetanis seran criticats per Pérez Montaner i Granell; aquest darrer, en un dels pocs poemes pamfletaris, inclòs a *Materials per a una mort meditada*, es dirigeix a un “senyor general” i critica els EUA (el president Carter, la coca-cola, John Travolta), el “Borbón”, el Papa etc. (Granell, 2000: 90-91). Mestre també rebutja la invasió dels nord-americans en un poema de *Fletxes de vent*: “(L'opressor té mil mans, mil ulls, mil cames. / Sonen roncels els timbals del mal d'Almansa. / L'aire, l'aigua, la terra són de foc! / Milers d'americans ens envaeixen!” (Mestre, 1981: 87). Fixem-nos que tant Castella com l'OTAN (som el 1981 i hi havia referèndum) són a l'occident de València en el mapa. Granell escriurà també un “Sis agost quaranta-cinc” contra la bomba atòmica dels EUA sobre Japó; la poesia social de Granell, tan humana, sempre és al costat del sofriment de la gent.

El feixisme nacionalcatolicista dominarà l'educació i les vides incipients dels nostres autors.

El pes de l'església és enorme i enormement negatiu. Ens centrarem ara en el tema de l'Església com a institució repressora en la postguerra franquista. Pérez Montaner escriu: "igualment / puguen les destrals de l'odi / baixa un riu de carrall uniformat / forniquen càndides doncelles / a l'ombra dels paraigües fressats de les esglésies" (Pérez Montaner, 1976: 65). En relació amb aquests versos, cal no oblidar que Franco entrava sota pal·li a les esglésies. Altrament, el jo líric del Sifoner protesta de la manera següent: "Ja m'han donat prou martiri, / i damunt em feien anar / a la processó / i resar per tal que Déu / ens ajudàs a ser bons, / i de pas donar-li les gràcies / per haver tingut la sort / de passar calamitats / com la fam, l'odi i la por." (El Sifoner, 1977: 59).

Toni Mestre critica l'educació hipòcrita d'eixos "pares" familiars i religiosos: "No tingues por de dir el que voldries, / de fer allò que t'han vedat els pares / des del seu món vençut d'hipocresies, // de somnis morts i silencioses ares. / Canta ben fort! Amb la cançó podries / aquesta nit encendre d'alimares!" (Mestre, 1981: 127). Les sotanes ocupen les escoles i la vida en general. Llegiu-ho al bròfec poema 2 de "Fonts de l'amistat" de Lluís el Sifoner inclòs al llibre *El barranc*. En Navarro trobem "monges que es creuen santes" i els "jocs de mans sota les sotanes". Piera parla de "corbs escolars" i també de la repressió dels innocents jocs eròtics per part dels rectors: "La nit, col·legi de postguerra, negres sotanes" (Piera, 1991: 98). Jàfer escriu: "Si arribem a l'espai on dansen les bugies farem un salt vers les esteles i després amb una batzegada els ministres de Déu ens etziben un colp a les zones pudentes." (Jàfer, 1988: 123).

El següent poema, de Beltran, exposa l'opinió negativa que Crist o Déu tenen sobre l'herència que han deixat en la terra: "I no és Déu la qüestió. / Hi ha un Univers, / hi ha un poble, / i uns desitjos, / hi ha la set. / Lligams dintre el cervell, / misèries, / pecats. / La pau va rere l'ordre." (Beltran, 1979: 47). La pregunta per a un militant d'esquerres com el jo líric beltranià no és metafísica, sinó materialista, pragmàtica: el problema no és el sexe dels àngels sinó el desig politicoeròtic de ser lliure de tot un "poble". El poema acaba amb un cluc d'ull irònic: "Déu, potser, / ho dic a cau d'orella, / ens vol ateus."; ens recorda la següent afirmació de Buñuel: "Soy ateo gracias a Dios".

És Marc Granell qui més insistirà en la denúncia de l'Església. A *Refugi absent* trobem el poema "Déu dins", que copiem sencer: "Diuen que el primer que feren els déus, / abans dels segles, / fou instal·lar / la por a les butxaques. // Avui, / hi són. / Encara." (Granell, 2000: 58). En aquests versos cal destacar l'incrèdul "Diuen".²²⁵ Els déus, com a mecanismes de poder, havien estat tractats anteriorment; el primer poema i l'oració, el poema anterior amb les "creus suavíssimes". Sembla una sarcàstica burla a la visió bíblica del gènesi o a la pitagòrica de la natura: els déus són pertot, com els àtoms. La denúncia és clara: els déus perviuen gràcies a la por, sostinguda per l'estat i l'església. Juga Granell lúcidament amb el mot polisèmic "infern": a l'"infern" de les butxaques

²²⁵ Cal relacionar-lo amb el "Creus" del poema "Estiu" del mateix llibre.

trobem la por a l'“infern” religiós. En un altre text Granell critica feroçment l'educació catòlica patriarcal; ara juga amb el doble significat de “pares”: “Els pares / únicament volen / fer-te un home de bé”; ara l'infant del poema anteriorment esmentat és a punt de combregar: “Podria continuar d'aquesta manera: / el dia més feliç –com diuen. / Vesteixen la innocència pulcra i desusada, / invent joiós de roses alineades, / amb la roba més fina / i el manament colèric. Fosc.” (Granell, 2000: 66). Si al poema primer hi havia un esclat de llum, ara tenim el manament fosc i colèric que decolora les roses del jardí, alineades com presos, de galtes virginals. El déu que se'ls ensenya és el repressor, qui jutja, qui fa por. S'acaba el despull. Allò més artificial del costum esdevé llei (“invent”) i els diners manen (“la roba més fina”).

Els poemes següents de Granell són una enumeració a nivell pràctic i col·loquial dels manaments. El primer diu: “No jugues. Suaràs. / No crides. Emprenyaràs. / No parles amb ningú. Et violaran. / No preguntes mai. Perdràs / la puresa.” Front a aquests irònics perills, ve l'exemple: “Mira la creu. Ell sap / tot el que fas i penses i dius. / No n'hi ha remei. / I així / has de ser educar i obeir / sempre el que et manen. / Perquè ell és qui et mana.”. L'antimoralitat hi és ben explícita i ataca de ple la unió poder-església-patriarcat. Després de l'educació juvenil arriba l'hora de la maduresa. El poema IV diu: “Recorda. El cos és sempre / el perill més greu. / Oblida'l. / I treballa. / El treball allunya / el pensament i et dóna / les armes precises. / Seràs poderós. / La vida / ha de tenir / una finalitat justa.” La lectura és hedonista. L'ociositat és el perill. El treball et farà lliure i competitiu. La fi (el judici final) és l'única justícia com diu el poema V, en què es torna a insistir –com deia el Sr. Esteve de Rusiñol– en el treball i el seny, i també s'insisteix en l'irremeiable al poema III (v. 8): “El món mai no canviarà. / Etern, savieses més altes / li donaran l'ordre perfecte. / Perdre el temps és pecat. / No li pegues més voltes. / La llei recompensarà / el teu bon sentit.” Res no es pot canviar, no és ver el lliure albir. La llei divinal i la humanal són la mateixa. I és que la vida només té sentit com a espill o camí cap a l'altra. I un bon dia arriba la nit de la mort al poema VI i “Després ja no importa. Mor una nit. / O claror. O migdia. / La qüestió no és eixa. / Sense saber-se vençuts.” (Granell, 2000: 65-67). Com en altres poemes de Granell, s'insisteix en la importància de la rebel·lió malgrat la inutilitat, contra eixa por que esdevé l'isomot granellià per excel·lència. El darrer poema de la secció IV de *Refugi absent* es diu “Decàleg”; són deu idees que desconstrueixen els manaments; només hi apareix el número I i a la fi, és clar, els mots-manaments fan que els altres i l'AMEN esdevinguen en un joc cruel “Manen” (ibíd.: 75-76).

A *Materials per a una mort meditada* Granell escriu un poema anomenat “Adreça”, en el qual posa en dubte la vida ultraterrena; resumeix la vida en estructura circular en una eixida al carrer i tornada: “En eixir al carrer trobes / un carrer” (inici) i “En tornar, / la teua signatura sota els llavis morts de la platja.” (fi). Al mig, la vida ultraterrenal resta entre parèntesi, incrèdula: “(tant se val: pensa: el teu: / raó enfosquida i suprema / dels clars avantatges que poden / portar-te a un esdevenir

/ més segur i pietós).” La baixada del poeta al carrer no implica cap discurs realista com el de Sarsanedas sota els ulls de Castellet i Molas. El tu troba no el carrer de sempre, sinó “un carrer”. En altres poetes sí que tenim aquell “baixar al carrer” del poeta programàtic de Castellet i Molas. Escriu Escudero: “quan ixes de ta casa / atansant el teu pas als altres passos / i veues els senyals escanyats d’un munt de processons” (Escudero, 1984: 18).

Dins de l’interés dels poetes per recuperar la identitat valenciana es mira cap al passat, cap a l’herència tant catalanoaragonesa com àrab. Calia conèixer el passat “abolit” per la història única de l’imperi Espanyol apresada a les escoles. Només cal veure la importància de la cultura àrab o “morofília” –segon Sala-Valldaura– en les obres de Piera i de Jàfer; en aquest darrer fins i tot en la conversió posterior a la religió musulmana. La persecució de l’Església contra els heretges o infidels també apareix com a tema en alguns poemes. Toni Mestre al sonet “Intolerància” de *Fletxes de vent* (Mestre, 1981: 139) decideix posar una “mineta” catòlica en record dels avantpassats àrabs perseguits. Palomero emprà les biografies poètiques de la família Vives i de Gaietà Ripoll a *Crònica carnal* per a criticar el poder de la Inquisició i, a més, per a solidaritzar-se amb els atacs coetanis a la intel·ligència valenciana, convertida en *Combustible per a Falles* durant la denominada “Batalla de València”. Com a nota curiosa trobem, en un sentit no polític, el text “Nova inquisició” de Bessó (1984: 22).

De vegades, la manera de combatre el poder de l’Església és la blasfèmia; la paraula salvadora troba el seu antídote en l’insult i la provocació, que mina la moral repressora. De vegades la blasfèmia té aparença lúdica, com “L’auca de sant Tarcisi / Patró de nens escolapis” de Piera. Veieu també el títol-resum²²⁶ d’un poema-*fabliau* a *Les llimes de la vosgiana* de Bessó: “D’allò que es digueren un parell de rectors que passejant anaven, coicim coixam, vora riu en trobar-s’hi una noieta escamarrada, sobtada viuda de soldat inconegut” (Bessó, 1987: 18).

En altres casos la blasfèmia es mescla amb el desig sexual més lliure i deslliurat; com a exemples en tenim l’exhortació a fer una fel·lació a Crist –seguint Patti Smith– de “La vastitud” de Jàfer i alguns poemes del Bessó de *Pagaràs els ous de cugul*. Així, a “Totschka l’Hussita”, de *Pagaràs els ous de cugul*, algú, potser el/la protagonista del títol, invoca el senyor en la luxúria: “M’han despertat a les quatre del matí. / He covat massa anys aquesta enfebrada i dejor- / nera alçada. / Amarguejà amb malsons la boca. Ara espere, Senyor, / mentre la llenya es revifa, / la humitosa visió de la luxúria.” (Bessó, 1988a: 58). A continuació copiem dos poemes blasfems:²²⁷

²²⁶ Potser també és blasfem un altre títol de *Les llimes de la vosgiana*: “De dos poetes alegres no tonsurats fan via nocturnal pel carrer de la mar” on es parla de dos poetes homosexuals. El poema XIII de *Prims homenatges* titulat “Blat de moro” i dedicat a Jaques Prévert acaba així: “Sóc dissortat llim verinós, / paràbola del Novell bastard bíblic.” (v. 11-12); aquest sembla que s’oposa a “El novell bard de l’amor púdic, / després de tot” (v. 1-2) del text v, titulat “Confessió” i dedicat a Paul Éluard.

²²⁷ A *El barranc de les fonts* del Sifoner hi ha una clara voluntat *épatant*, ja que aplica termes marians a un tu líric femení que a la fi resulta ser un travestit o transexual: “Les dents com un rosari / net / i cense pecat. / La cara com un àngel / ple de deus al volant” (Sifoner, 1977: 22). També la mare de Josep, un amic del jo líric “pareix la mare de Déu de

“Erotomania” de Bessó i un de Matutano contra la patrona de València

EROTOMANIA

Ho férem a probitat de l’home
i de la bèstia acoblada, de Déu.
Però no volgueren saber de nosaltres,
ja havien previst la nostra sort. [. . .]
Ho férem en la roda de la Fortuna,
i les santes icones, com les sagetes
de foc dels bíblics profetes
amb ales i cames.
Però cap paradís no ens fou dolç:

Bessó (1988a: 54)

IX

es diu d’un bell efebus –vestal de la mare de déu dels desemparats– que sent descobert en els seus amors frustrats es suïcidà. Els ciris pasquals oferis a Sant Antoni el varen traïr.

oh púdica i dolça imatge!
la teua malaltissa impotència
(sempre romandràs un sant sebastià) de no saber què fer amb
l’aspre suc d’esclafades panderoles
als meus pits.

no put, no, angèlica imatge,
com les deixalles putrefactes d’un gos xafat:
es diria l’amor musti d’assutzenes
oferides a un fetitxe geperut.

Matutano (1979: 24)

Els dos poemes són simbolistes. El de Bessó és bell i el segon volgudament “lleig”, amb altres tabús com el suïcidi; fixem-nos en el gust surrealista pel podrit i l’animalogia necrològica o necròfaga.

L’ecologia la tracten tangencialment molts autors: trobem Piera defensant la Drova contra “l’home de la ciutat” i els incendis; Jàfer lloant la Vall d’Albaida; Rodríguez-Castelló al poema “A la manera de mestre Foix”, i Morell i Pérez Montaner, en general, manifestant una tírria general a

l’Església” (1977: 95). Dins d’una descripció de l’acte eròtic entre el tu i el jo, inclou aquests versos: “I cantàvem cançons / que els angeltes canten a sa mare. / I bramàvem!” (1977: 39). El darrer fragment pertany a la secció bròfega “Font d’allò que algú ha volgut dir-li amor”; malgrat el nom, no té res que vore amb la delicadesa de “No convé que li digam amor”, poema de Ventura Melià.

l'“asfalt”. Al poema “Destrossa intacta”, Granell (2000: 73) desconstrueix els anuncis²²⁸ de lloguers i vendes de casa; el que es ven ací és un angle del paradís o un taüt; hi apareix el vòstè de distància i els clics de les immobiliàries: els preus barats que ells diuen “mòdics”, un ecologisme de *locus amoenus* postís (paradís, pau, natura. .) i uns altres valors segurs com la perfecció i el luxe. Per a construir la urbanització, és a dir, l'anticuitat, la incomunicació, s'ha de destrossar la natura, però, oh miracle, resta “intacta”, com diu l'irònic títol. El poema també sembla al·ludir les butles papals per a accedir al paradís. Com a altres poemes granellians, l'amenaça arriba del cel; com la bomba atòmica.

Contra el capitalisme consumista destaquen Granell i el Sifoner. Per mitjà de l'emissor, amb una clara hipèrbole, aquest darrer poeta denuncia que la vida paradisiàca del poble s'acaba quan el model odiat de ciutat hi arriba: “Tots eren alegres: / deien que havia arribat el pogrés”; les antenes de TV, cases noves amb grans balcons i “Dins, els mobles del ‘Corte Inglés’ / es veien nous i lluent. / Tot era més modern, / allò antic havia desaparegut, / era lleig. / Tot s'havia arrancat amb soca i arrels” (Sifoner, 1977: 52). La crítica al consum capitalista de Granell ocupa quasi tot *Notícies de la tribu* i alguns poemes de la part IV de *Refugi absent*: “Anunci de derrota”, “Els captaires”, “Destrossa intacta” i “Comentari al marge”.

En el capitalisme tot és comprable, fins el cel, com escriu Granell a *Notícia de la tribu*, títol antimallarmeà (recordeu els “mots per a la tribu”) i irònicament el més realista de Granell; en aquest llibre llegim: “Mireu el cel. ¿És el cel o una nova / modalitat d'aparador on poden, / a trossets, proposar-nos / una compra joiosa?” (Granell, 2000: 51-52). Com si d'una presó es tractara, l'espill del cel urbà reflecteix la urbanitat de davall. Tot és aparador, fins i tot la ciutat de Déu agustiniana. L'adjectiu “joiosa” remet a alegria però també a producte de luxe. Granell parodia el llenguatge publicitari, els “grans magatzems” i les “grans idees”. Denuncia amb ironia i amb alguna que altra miniparàbola els valors falsos que els poderosos (eixos que “diuen”) volen imposar a tothom: luxe, competitivitat, felicitat... Situa front aquests lemes la certesa de la injustícia (captaires, prestatges/treballadors) i sobretot de la mort. Tot el record vital de la persona alienada es redueix a la llista de la compra, als reclams publicitaris: “rentaplats, frigorífics, detergents, / somriures efusius, fixadors / rossos i tan suaus, afaitadores / tot luxe, el més càlid / magatzem, / el cotxe amic, únic, enveja, / de tots” (Granell, 2000: 69). Ens trobem davant un hiperrealisme polític, com el del poema feminista de Marçal d'objectes de la neteja que acaba amb el mascle o “heroi” cap a la “batalla”.

Granell parodia el llenguatge de la publicitat; empra hipèrboles com les següents: “tan suaus”, l'adeterminació “tot luxe”, “el més càlid”, “únic”, “enveja de tots”... També utilitza les imatges estereotipades, com el positiu “rossos”²²⁹, o *slogans* com la personificació “cotxe amic”.

²²⁸ Rodríguez-Castelló (1987: 31) escriu també un “Anunci”, però és de temàtica metapoètica, no social.

²²⁹ Per a Granell, el “ros” és un color de cabell estereotipat, irreal i negatiu. Vegem, per exemple, l'inici de “Sis agost

L'enumeració consumidora acaba amb un misteriós producte estrella tan omnipotent que ajuda a l'impossible: "i aquella beguda / que t'ha donat l'orgull / de propiciar el més clar / destí de la pàtria."; el patriotisme també es beu i les victòries esportives.²³⁰ Davant del consumisme capitalista, "Els captaires" esdevenen un element de desordre: són pobres. Com diu el vers primer: "Gairebé tots els captaires fan una por immaculada. [. . .] Com podríem, si no, / dipositar en el banc els estalvis, / hipotecar el cervell / tan gloriosament buit?" (Granell, 2000: 72) . Com hem vist als tres poemes anteriors, l'amenaça arriba des de dalt (ocell, núvol...), no debades sempre és present la lluita de classes.

Al poema "Comentari al marge" Granell denuncia per fals el mite de la joventut sense rebel·lió, és a dir ja vella. A l'inici, el to del poema és col·loquial, sembla com si el jo parlara amb el tu o amb el lector amic dient i contradient-se en un monòleg de filosofia de poble. Però sota aquesta aparença, els termes lògics i modalitzadors del discurs són rics: "encara que", "ara bé", "fins i tot", "tanmateix". . . Granell, en el seu "al marge" va destrossant les afirmacions que basteix: "no és el del tot cert" o "no se sap si". A la fi, el text esdevé ric i clus. El text comença així: "Com ens hem fet d'antics en pocs anys! / Recordes? / Encara que això / no és del tot cert. I ja hi érem. / Sempre. Vells / acabats de nàixer, acabats de créixer, / acabats pulcrament de morir." (Granell, 2000: 74). L'afirmació primera sobre el pas del temps és negada. Es fa un repàs cronològic a la vida per acabar amb un irònic "pulcrament"²³¹ aplicat, estellesiament, a la mort. El poema acaba no amb una mort digna sinó, com totes, ridícula i, com escriu el mateix enunciator, "absurda":

Fins i tot, tanmateix, podem esperar morir-nos, / un dia, de tabac o del fràgil / i més absurd imprevist / davallant les escales / mecàniques d'un gran magatzem / abarrotat de silenci / sabent-nos l'ànima / –gairebé penúltima– / derrota necessària / que hauran correctament d'oblidar / no se sap si, / per fi, els homes. (Granell, 2000: 74-75).

Les dues morts són vulgars com la del Tirant; la segona sembla un acudit d'humor negre: d'accident en un gran magatzem "abarrota't" no de persones sinó "de silenci", baixant com una *star* sense admiradors. Baixant al silenci fosc del taüt sol. Els versos finals amaguen una metàfora complexa: el nosaltres (A) se sap, es defineix com "derrota" (B); els dubtes es traslladen al lector: no sabem per què la derrota (la mort?) és necessària, ni per què és l'última o potser no. I de sobte, el nosaltres torna a aparéixer ja mort, separat dels "homes". Aquests, potser per poder viure, obliden, o ho intenten almenys, l'última o penúltima mort coneguda. La mort és oblit, com mana la mare natura, no l'església. Es tanca l'estructura circular del poema: del record inicial (v. 2) a l'oblit final

quarantacinc": "Hi ha el matí ple dematí i ros" o els "homes rossos" del text "Western" (Granell 1980: 31-32).

²³⁰ Recordem que per a l'emissor de Granell els lemes olímpics són negatius, com llegim a "Vesprada de festa" de *Llarg camí llarg*.

²³¹ L'adjectiu "pulcre", com el "ros" ja esmentat, és negatiu en Granell.

(v. antepenúltim). Per acabar volem indicar la importància del mot “homes” en la poesia existencialista i compromesa de Granell.

No trobem massa mostres de poesia feminista en aquells anys; no la practiquen ni Sánchez-Cutillas, ni Cardona; de la segona ja ho diuen Altaió i Sala-Valldaura (1980: 45) a *Les darreres tendències* en tot l'àmbit català.²³² Els autors valencians que tracten el tema de la dona són Garés, Granell i potser Piera. Josep Garés dedica el poema I de *Falç sense mà* (1977: 31) a una sèrie de dones: “A Pilar, M. Nieves, Teresa, Feni, Marisa, Lucila...”. El text comença capgirant una cançó tradicional, com ja havia fet al poema II,²³³ recurs típic de l'escriptura de denúncia.²³⁴ El text diu:

‘Què li donarem a la pastoreta...?’
Potser mai no li han donat el que li feia falta.
Volia un home i li han donat un mascle.
Volia una llengua i li han donat una altra.
Volia ser dona i l’han ficat a parir.
Volia ser lliure i li han dit que és molt bonica.
Volia amics i li han donat amants.
Volia banderes i li donen minifaldes.
Ara vol parlar i li donen paperetes.
Com als sants:
la trauen en les festes
i la guarden després.
Potser volia i cal que exigisca.
La pastoreta. Garcés (1977: 31).

L’estructura del text és emmarcada, senzilla i efectiva: als v. 1 i a l’últim apareix la pastoreta; als v. 2 i penúltim apareix la moralitat (potser el v. 2 és massa explícit); al mig, llegim el cos del text: del v. 3 al 12 l’anàfora (“Volia”) s’inclou dins d’un paral·lelisme bimembre en què la conjunció copulativa “i” esdevé adversativa, ja que la segona part de la frase nega la primera, és a dir, els “ells” (masculins o masculistes) reprimeixen una i altra vegada el desig de la “pastoreta”, exemple de

²³² En la nota 49 a peu de pàgina Altaió i Sala-Valldaura diuen que “perviu encara una poesia femenina: veg. Esteve Albert et al. , *Les cinc branques (poesia femenina catalana)*, Barcelona, 1975.”. Aquest llibre és important perquè recull diverses poetesses en llengua catalana i dóna a conèixer noms desconeguts fins i tot ara, el 2015. Ara bé, si llegim el pròleg de M^a Luz Morales i les notes que introduïxen cada poetessa, descobrim que no podia ser del gust dels antòlegs ni de cap feminista; el primer per massa al·lusions religioses i perquè evita la confrontació de sexes; per exemple, atribueix la falta de presència femenina al llarg de la història “no [...] al fet d’haver-ne fet la tria autors masculins, sinó perquè molta producció femenina ha restat dispersada, sovint acollida a les pàgines de revistes, fullets o calendaris” (DDAA, 1975: 6); en el segon cas per les al·lusions familiars de cada poetessa: marit (si escau), fills etc... Hi apareixien deu autores valencianes, en ordre cronològic des de Tecla Borja fins a Isabel Clara Simó, passant per Magdalena Garcia i Bravo, Anna Rebeca Mezquita i Almer, Maria Ibars, Matilde Llòria, Maria Mulet, Maria Beneyt, Sofia Salvador i Carmelina Sánchez Cutillas.

²³³ Allí el text començava amb “A la vora del riu mare”. Potser el joc de Franch al títol del seu únic poemari publicat: *A l’altra vora del riu* .

²³⁴ Veiem Piera i “l’ama del corral i el taronger” a *Presoners d’un parèntesi*; més clarament en la poesia de Vázquez Montalbán.

la dona heterosexual, liberal, valencianoparlant i esquerrosa. L'anònim ells l'obliguen a casar-se amb un mascle, a canviar de llengua i d'ideologia, a tindre fills, a seguir la moda, a ser una dona "florer" etc... El símil del v. 10 entre la pastoreta (del Betlem) i el sants és divertit: la trauen poc de casa. Al v. 5 l'expressió "posar a parir" té dos significats: el literal, ser mare, però també el de criticar. Mètricament al text s'alternen sobretot dodecasíl·labs, decasíl·labs i hexasíl·labs. Hi ha una certa rima externa a l'inici i a la fi.

El primer Marc Granell escriu dos poemes feministes: "Resposta perpètua" de *Refugi absent* i "Esperant" de *Materials per a una mort meditada*. A "Resposta perpètua",²³⁵ un jo-locutor de consultori radiofònic, com una nova Elena Francis, enarbora irònicament o conscient la defensa de la dona com a apèndix al servei de l'home, davant una pregunta desconeguda d'una locutora. Primer apareix una descripció falsament lluminosa i optimista: "Estropella la pell i l'ànim/ tanta ofegor de migdia.". (v. 1-2). Hi ha un joc paronomàstic entre "Estropella" (destrossar) i "pell" (el cos), però també l'ànim(a). La culpable del dolor és la personificada claror del migdia, la llum, en la qual, potser, hi ha un capgirament de la concepció cristiana de Déu com Dador de vida o Llum: en realitat la veritat lumínica divinal produeix càncer. Després comença la resposta del locutor/a: "Estimada amiga del programa: / em demanes consell i et dic/ que mai no hi ha excuses/ per al feble costum/ de deixar-se nodrir/ de luxúria, / de la breu estona d'un plaer/ ignominiós, inútil." (v. 3-10). El sexe esdevé anatemitzat, com tot plaer no místic. A continuació ve la moralitat: "La dona/ ha vingut al món a ser/ mare correctíssima/ i reina de la llar." (v. 11-14). L'adjectiu "correctíssima", aplicat a la mare, és una paròdia de les lletanies marianes ("*mater amatissima*", etc.). De sobte, quan arriba l'hora del consell anunciat al v. 4, el vers es trenca i es desplaça cap a la dreta: "I duu/ amb resignació, / tota la vida la teua condemna. / La pau de l'ordre perenne/ i únic/ sabrà agrair el teu enderroc." (v. 15-20).

El consell en realitat és una "condemna" cruel, "perenne" i eterna. Observem que en aquest poema, de factura senzilla, apareixen els nuclis temàtics constants negatius de Granell: la falsa "pau" de l'"ordre" dictatorial i inamovible ("únic"), la correcció, l'obediència, les bones i educades "costums", etc. La recompensa no és cap vida ultraterrenal paradisiàca. Només el cadàver sabrà donar les gràcies. L'"enderroc" és una metonímia del cos metaforitzat en edifici que, en general, simbolitza la mort. La carta/consulta acaba amb el comiat de rigor: "Sempre teua. / Paraula de Déu." El vers final parodia el llenguatge litúrgic. La paraula de Déu²³⁶ condemna la dona a la llar i a la maternitat i li nega el plaer i la llibertat.

El text "Esperant"²³⁷ és més explícit que l'anterior, i sacrifica tota ironia per a denunciar de cara la repressió de la dona. El títol esdevé una anàfora repetitiva i paralitzadora al llarg de la vida

²³⁵ Text sisé de la part IV de *Refugi absent*.

²³⁶ Vegeu el darrer poema del llibre, "Decàleg", que analitzarem més avall.

²³⁷ Sisé poema de *Materials per a una mort meditada*, Ajuntament de Gandia, pàg. 31-32.

d'una dona, i també del poema. Des que naix, la vida catòlica és dissenyada i passiva: infantesa (joguets de dones és clar) i sagraments (la comunió, les noces, el sexe per a reproduir, la mare i mestressa abnegada de família, la dona submisa al mascle/marit i, a la fi, l'extremunció. No hi ha ni encavalcaments eròtics, ni orgasme, ni llibertat possible. L'asíndeton trenca i ordena el ritme. Després de catorze accions que acompanyen el verb esperar, solitari, com un remordiment o nevermore invertí, com un *Via Crucis*, arriba la mort, i sarcàsticament llegim: "Esperant. / Almenys ser pols. Esperant." Almenys quan muira serà alguna cosa per si mateixa; però ni això, la pols és bíblica i ja està dissenyada per tornar a la pols. El vers final recalca un cop més –com al poema comentat anteriorment– el paper repressor de l'església: "El rector ho assegurava" (i ja sabem el que diu el rector: que la "paraula de Déu" és infal·lible i a més va a missa).

Encara que no és un poema feminista, sí que trobem en un fragment de "Caminant de la por" d'*Esborrany de la música*²³⁸ de Piera un jo líric opta per un model de dona que no és el tradicional. El fragment diu:

Ningú no em crida ara.
No em criden les dones massa dones
que mai no he entès, ni entenc, ni vull entendre,
monges, o mares, o bruixes endolades,
que et fan patir, infant, i se't burlen, cruels,
si no ets el més nici dels mascles.
Jo m'estime més els ulls indefinits que tots s'assemblen
d'aquelles centaures mítics, aquelles suaus sirenes.
Quin gaudi fosc d'asclats patiments de vidre! Piera, (1991: 233-234).

Eixes "dones massa dones" poden ser les mares, les monges, les bruixes endolades (potser les vídues) que ocupen cadascuna el seu rol de sempre: la casa, l'església i potser l'escola i la prostitució. Són elles les que, seguint el model masclista, eduquen el xiquet per fer-lo el que es diu un "home". El jo líric aposta per les dones diferents: no tan dones o "femenines" (si voleu), més ambigües, lliures, fortes, creatives i sàvies, com el centaure i la sirena. És a dir, una dona igual en el sentit més ampli que els homes.

Creiem que la reflexió sobre l'"home" és allò que diferencia els poetes hereus del realisme i els nous poetes dels 70. I no solament ho diem pel pes del concepte en Espriu que influeix, és clar, en Raimon: el trobem en *Poemes Home-Terra* de Lozano però també en "Poema de l'home" d'Argiles de Salvador. Lozano (Ventura Melià, 1979) declara que el que acabem d'esmentar no era un llibre realista com el batejaren a *Gorg* sinó "metafísic". Nosaltres preferim qualificar-lo com

²³⁸ Primer poema de la seccio 1978 d' *Esborrany de la música*, Tafal, Palma, 1980 , pàg. 33, v. 23/29

existencial. Si tornem al concepte “Home”, veieu, per exemple, com continua en els epígons del realisme de *Migjorn*:

- “Home!/ escolta!/ i sent com jo/ la impotència, / la impotència del no hi poder fer res.” (Carbonell, DDAA, 1977: 21).
- “No obstant, hem oblidat el nexa més ferm: / la irrenunciable condició de ser homes.” (Garrigós, DDAA, 1977: 44).
- “heu matat/ assassinat/ l’home-esperança/ l’home dels homes/ l’home dels homes creients de llibertat/Corbs/ Hienes/ Polps/ MALPARITS!!!” (Seva i Sala, 1977: 150).

Més estellesià ens sembla l’home, com “un entre tants” que Mestre inclou a *Retaule*: “De qui són eixes terres/ que llaures ara?/ M’han dit que són d’un home/ que no té cara.” (Mestre, 1981b: 65). Els autors que més empren el mot “home” són Escudero i Cremades. En el cas d’Escudero, a més, mescla molt bé el discurs eròtic i el social de “un entre tants” d’Estellés en la secció “Discurs de la carn” de *Discursos de salvació*.

Pel que fa a l’emigració, en trobem al·lusions en un poema ja esmentat de Piera, en el qual repassa la Guerra Civil i la postguerra amb un joc de nombres: “Emigra el tres a França/ i sols es queda el sis/ que s’ajunta amb el nou. / Sis nou: el 69.” (Piera, 1991: 202). Com diu el poema de Piera, passen els anys i la gent es veu obligada a emigrar al final dels 50, després de les gelades i riuades, d’eixos hiverns que veuran nàixer Jàfer. La gent ix fora d’Espanya per a treballar. Canet s’instal·la a Alemanya d’aparellador on escriu a finals dels 60 *Des del meu exili voluntari*. Alpera i Pérez Montaner són professors als EUA. Lozano estudia i treballa a París. L’“exili” de Jàfer o de Cardona és de to espiritual. En els anys 70 Estellés parla d’exiliats i emigrants al poema “Rocquebrune” (Estellés, 1982: 123). Potser és exiliat el “Passatger anònim (1971)” protagonista del poema d’aquest nom de Pérez Montaner a *L’adveniment de l’odi*.

Ventura Melià enceta amb el text “Exiliats”²³⁹ la secció “Res publica” d’*Igual vol dir Itàlia*, poemari en què narra l’encontre d’un jo líric amb un exiliat espanyol (el tu) a Itàlia, i la reflexió amarga que l’acompanya. El jo no participa de la ideologia de l’altre, potser comunista i republicà: “Alceu banderes que a mi no em diuen res/ i el temps dirà si tinc poca raó.” (Ventura Melià, 1981: 45); i el rep amb “cautela” i “malenconia” per un temps passat no viscut per ell, el de la República. El jo líric introdueix màximes morals o clixés: a les “guerres i postguerres” (espanyoles, europees. . .) “tots som perdedors”, els que es quedaren i els que no. La pregunta inicial elidida de l’exiliat sembla que és si és convenient tornar a Espanya. Al jo, a priori, li sembla lògic, però no li ho diu a l’altre. El poema comença i acaba així: “Me preguntes, exiliat, què us convé/ i no gose respondre. [. . .] (No gosava respondre’t. / Alberti va quedar esperant-me. / I ara te trobe pel matí,

²³⁹ Mètricament, el poema té una certa rima en *e* (v. 1, 5 i 6 i, internament en “cautament”, 3), i després en *a* (v. 8-10).

com ombra retornada). / Si injust sóc no m'ho dec perdonar/ car a tanta sofrença no/ puc afegir la meua incomprensió.” (ibíd.: 45). El jo calla als v. 2 i 14, no acudeix a la cita d'Alberti (a Roma) però amb el símil “ombra retornada” (v. 16) torna a vore l'exiliat, que esdevé un malson o remordiment per al jo. El delicat final del poema resumeix la justificació del jo: prefereix callar, quedar malament, abans de ferir a qui tant ha sofert.

Pel que fa els elements simbòlics naturals hem destacat l'arbre. La terra és importantíssima en Escudero, que encapçala *Paraula de Miquel* amb la secció “La terra que està més endins”. El foc és roig i el roig és esquerrós. Pérez Montaner escriu el poema “Queda el foc” resistent a *Adveniment de l'odi*. També Granell en el metapoètic poema “Dius” que copiem sencer:

Dius mar
i dius veu,
i cel i muntanya
i pluja d'incendi
la nit retornant.
Dius terra
i dius homes
com arbres que esperen
un riu ros i sang.

Dius poble
i et dius. Granell (2000: 43)

Aquest poema pot relacionar-se amb quatre poemes posteriors de Cremades del llibre abans esmentat. A continuació farem un repàs al símbol social arbre. Com diu Cirlot al seu *Diccionario de símbolos* (2004: 89), l'arbre “también simboliza la naturaleza humana (lo que, de otra parte, es obvio, por la ecuación: macrocosmo-microcosmo).” (Cirlot, 2004: 89). L'arbre és unit a la terra i a l'aigua. Pensem en títols com *Poemes home-terra* de Josep Lozano.

Entre els textos dels autors dels 70, potser el més clar és el poema inicial de la secció “Només dues oracions”, d'Escudero, inclòs a *Paraula de Miquel*. Aquest text, com la major part del llibre, es cohesionava mitjançant l'anàfora i el paral·lelisme que encapçalaven cada estrofa. Heus-ne ací tres mostres; la primera estrofa diu: “Només dues oracions/ penjades dels meus llavis, / de l'arbre reflexiu/ que encara em sosté/ assenyalant els desitjos/ de l'arbre que somie.” (Escudero, 1978: 59). Les “dues oracions” seran els dos textos següents a aquest, amb què acaba el llibre. Una oració és dedicada a la llibertat i l'altra a la pau, com anuncia el vers final amb unes majúscules explícites. Si tornem a la primera estrofa, veiem que el jo líric es defineix com un “arbre reflexiu”, com si fos un esquelet mental que, personificat, somiara al seu torn amb un “arbre” irreal i ideal. L’“encara”

denota una resistència temporal. A la segona estrofa s'introdueix el vosaltres col·lectiu: "Només dues oracions/ puc oferir sencera-ment/ al bosc de les paraules, / penjant dels vostres llavis/ de l'arbre tremolós/ que encara us somia." (v. 7-12). El vosaltres participa també de la condició arbòria del jo líric; o si voleu en termes estellesians, el jo líric és un arbre entre tants; o si preferiu parafrasejant Baudelaire, el llenguatge és un bosc de parlants, parlants que comparteixen la imatge expectant de la paraula imminent, concretitzada, que és a la punta de llengua, "penjant dels llavis", a punt d'enunciar-se.

El diàleg permet que la poesia passe del jo al vosaltres. El jo-autor irromp al poema gràcies a la *captatio benevolentiae*: les dues "oracions" o poemes finals són "a penes" sencers. A més, el *voler* del v. 6 es redueix al *poder* del v. 7. Potser l'"arbre tremolós", de fred o de por, és el propi jo líric, o en un reflex-mirall, és el vosaltres. En tot cas, el poema acaba amb una estrofa esperançada: "Només dues oracions/ signant els ulls del vent: / LLIBERTAT I PAU." (fi, v. 13-15). L'esperança prové de la majúscula de l'orgull solitari darrere els dos punts, de la signatura final que dóna per acabat el poema i enceta les "oracions" següents. Per fi, el jo líric-autor pot parlar i cridar lliurement, publicar (als ulls del públic/vent) ben fort els seus poemes: ja no són als llavis, sinó a l'aire o, com diria Raimon, "al vent".

Al seu poema "L'ametller" (datat l'any 1971) i inclòs a *Migjorn*, Francesc de Paula Seva emprà aquest arbre com a exemple de resistència cívica, malgrat els anys, com el "olmo seco" de Machado. El poema diu: "Havia estat jove/ verd/ florit/ fort/ fruïter/ D'aquelles primaveres/ fresques/ pures / blanques/ no resta més/ que el tronc sec/ Encara que vell/ prim/ sec/ nuet/ desafia el vent/ la pluja/ el tro/ el llampec/ Té branques/ que serveixen / per a jeure els ocells". (DDAA, 1977: 148). El poema, senzill, descriu un arbre personificat que esdevé símbol de la resistència antifranquista: lliure i republicà en la joventut, després d'anys de lluita i "desafiament" és el primer en anar al front, el primer arbre que floreix. Seva opta per l'enumeració, els versos curts i el joc sinònimia/antonímia en els adjectius. Des del punt de vista semàntic, la joventut (v. 2-5), és a dir, la primavera de l'edat (v. 7-9), s'oposa en antítesi a la decrepitud de la vellesa (v. 12-15) causada pels enemics erosius (v. 16-19). La progressió verbal va des del passat que no torna ("havia estat") al present esperançat: "no resta més" i tanmateix encara "té" i "serveix"; com diu el vers, és viu com els ocells que el visiten. Hi ha una certa rima assonant en *e-e* i sobretot en *e* que cohesiona el text.

Els arbres poden ser negatius o positius; entre els primers trobem l'arbre/dictador (llegiu Franco) que mor a la fi dels poemes "Silenci bada" de Piera (1991: 103-104) i "No convé que diguem el nom" d'*Epigrammata* de Prats, que ja hem transcrit més amunt. El primer text datat el 31 d'octubre i el segon el 25 de novembre del 1975. Entre els arbres positius trobem aquells resistents al pas de l'edat; són aquells ben arrelats a la terra, els que "resten". Segons Cirlot:

El arbre representa, en el sentit més ampli, la vida del cosmos, la seva densitat, el seu creixement, la seva proliferació, la seva generació i regeneració. Com la vida inabastable equival a la immortalitat. Segons Eliade, com aquest concepte de "vida sense mort" es tradueix antològicament per "realitat absoluta", l'arbre esdevé aquesta realitat (centre del món). (Cirlot, 2004: 89).

El valor, per tant, de l'arbre radica en la seva resistència i unió a la Terra, al País si voleu; d'aquí la importància de l'adverbi "encara". De vegades l'arrelament és angoixant i violent, com veiem en aquests versos d'Escudero: "Molta sang se'n fugirà, / moltes arrels s'asclaran, / tanta gent afeblida." (v. 10/12).²⁴⁰ Els arbres resistents com "L'ametller" de Seva o "L'arbre" de Bessó esdevenen un exemple a "Fidelitat difícil" i a "Forçat destí" d'*Adveniment de l'odi* de Montaner.

En dos sonets de *Fletxes de vent* Toni Mestre emprà l'arbre com a símbol identitari: "El mur" i "Llenyater". En els dos casos, el jo líric o tu líric (respectivament) esdevindran un treballador compromès: un obrer i un llenyater respectivament, que als tercets es rebel·len contra el poder. Al sonet "Llenyater" el jo líric esdevé l'elegit, l'encarregat d'esporgar les branques/gent que li impedeixen gaudir del "cel". Recordem que, com deia Fuster, "la gent són els altres". Els dos tercets diuen: "Molt lentament, amb raedor, podall, / falçó, destrall o dalla d'argent-lluna, / enceta el gest del llenyater i, al tall, / talla valent la branca inoportuna. / Somriu a pler, la brisa de la vall/ t'ofrena el ram dels dons de la fortuna!" (Mestre, 1981: 125). Cal dir que podar la branca és rebel·lar-se amb violència contra la "branca inoportuna". Al final, el poema acaba amb una exclamació entusiasta i esperançadora, al tu/lenyater li espera un paradís natural o *locus amoenus*: somriures líquids i verds com la vall, la brisa plena i, com un atleta o soldat hel·lènic, un ram! El poema és una incitació a la rebel·lió patriòtica, a trencar amb el sobrer. Cal lluitar pel país i potser per la sexualitat altra.

Al sonet "El mur", de Mestre, s'enfronten el jo (rebel, aborigen) i el tu (senyor, foraster). El mur, a priori un element negatiu perquè impedeix el vent i la llibertat, és aquí positiu, perquè és defensiú. El mur és vegetal, adquireix condició d'arbre i protegeix el jo i la seva gent de l'acció anihiladora i imperialista del tu. El mur aconsegueix que el tu no vigile i castigue el treball de recuperació històrica i identitària del jo líric, com passava als dos primers quartets. Als dos tercets apareix la voluntat d'arrel del jo líric: "Voldries que visqués desarrelat, / pensant només en un demà model, / ordit per tu, on tinc un tros de glòria...// I tu el senyor? Vençut i maltractat/ per tant d'amic després, amb unt d'arrel/ m'estic bastint un mur d'alta memòria!" (Mestre, 1981: 137); el "senyor" promet, com un rector, la glòria a la seva imatge i semblança, no terral com al text "Llenyater"; el jo líric, però, prefereix ser taüt de mur: per ser prop de l'arrel, és encara, arrel i amb la seva saba/sang; i com un obrer, cimentar els taulells de la "memòria" i del país. El crit final eleva el discurs líric fins a l'oda patriòtica, i converteix el jo líric en un heroi èpic: malgrat qualificar-se en sinòmia de

²⁴⁰ Segona i solitària estrofa del tercer dels "Dotze diàlegs d'un espai tancat", de *Paraula de Miquel*.

“vençut i maltractat”, torna a alçar-se com un mur i a caminar i combatre.

Escudero insisteix més en la imatge del bosc que en la de l'arbre. És a dir, en la importància de la unió, de la col·lectivitat d'esforços per dur endavant el projecte progressista. Al poema quart de “La terra que està més endins”, de *Paraula de Miquel*, llegim: “Un pit solemne treballat a mossos/ com un arbre estellat per llunes fosques, / que no tingués la força de companys voltant-lo/ ni la sort d'una tebiesa o un descans” (v. 9-12). La lluita individual sembla abocada al fracàs. Com indiquen els dos títols, *Paraula de Miquel* i *Discursos de salvació*, Escudero creu en la importància de la veu com a arma de revolta; ara bé, ha d'eixir d'un pit ample, comú, ha de ser, més que una veu, un càntic; en lloc d'un arbre, ha de ser el bosc que personificat parle/allibere. Ho diu al segon poema de la mateixa secció abans esmentada: cal actuar “Com si els arbres tinguessen la paraula exacta/ per descalçar tanta farfolla del vençut il·lustre.” (Escudero, 1978: 14). Les referències als arbres a *Discursos de salvació* d'Escudero també són nombroses. De vegades adquireixen, dins la revolta sexual,²⁴¹ un marcat to fàl·lic com al primer i al cinquè “Discurs del combat”. Els arbres esdevenen al quart poema de “Discurs dels setges de València” la col·lectivitat que cal salvar: “mentre lluiten els ulls per tots els arbres, / per cada branca de silenci recobrat, sense cap ferro/ que pugua interferir-nos la conquesta.” (Escudero, 1984: 50). La hipèrbole del determinant “tots” acompanya l'acció heroica dels ulls metonímics; aquests, al capdavant són els que lligen o escriuen els poemes/banderes/clams. El “silenci” es corporeïtza i metaforitza en una llavor que a poc a poc arrela i fruita en veu lliure. El metonímic “ferro” esdevé l'inútil enemic que no aconseguirà desarrelar de nou els arbres valencianistes. El nosaltres rebel i compromés actua però no apareix en cap mitjà de comunicació, i per tant, és com si no haguera actuat: “i només queda/ un rinxol esblaimat, una notícia/ que corre desnerida per setanta boques de mariners, / que mai no eixirà als diaris respectables/ de les altres pàtries/ perquè som esbarzers punxosos/ que cal aïllar.” (ibíd.: 39). El nosaltres (A) s'identifica en una metàfora *A és B* amb un “esbarzer punxós” (B); és a dir, salvatge, inconreable, violent.

La poesia social d'Escudero és majoritària en la seua etapa inicial. A continuació apuntarem per damunt la poesia social de Bessó. Aquest autor, en els seus poemes cívics opta per “faules i paràboles” –com diu a la “Confessió al lector” (Bessó, 1988a: 38), més que per l'enfrontament directe. Potser l'exemple més al·lusiu i elusiu²⁴² el trobem a la secció “Enrunament de la cendra” de

²⁴¹ V. el sexe revolucionari d'Escudero: “Retornar-te una veu, / plantar-te entre els exèrcits/ com un arbre de plom [. . .] esperant com un esclat/ l'orgasme definitiu que ens allibere.” (Escudero, 1984: 55). O “Vestirem de glavis / el dolor de la música, / salze pels ulls, / finestra dels cadells/ de la passió, / muscle de branca creixent/ a recer de la terra.” (ibíd.: 59).

²⁴² No estem segurs que siguin cívics aquests dos fragments de *L'alter ego* de Bessó; el primer al poema “Sortilegi antic”: “T'entregues a l'evidència més subtil:/ follia social, / que va dir-ne el poeta anglés. / Car sempre existeix el risc de no desvetllar/ la mentida de què fugim tothora.” (Bessó, 1980: 22); l'altre passatge diu: “Parles de les lleis del desordre, / del caos/ i l'entropia/ sens saber que la fi d'aquest sojorn/ que ens aixopluga/ comença en el mode insolent/ com tu alces la copa.” (ibíd.: 23). Potser en un cas com l'altre siguin meres al·lusions ideològiques.

Pagaràs els ous de cugul. No hi ha rastre polític als llibres inicials en català de Bessó; parlem d'*Herbolari de silencis* i *Mediterrània*. Potser el jo líric bessonià no ha escurçat encara la distància insalvable amb la gent, com diu al text “Temps d’estiu” de *L’alter ego*: “Dellà, / el poble”²⁴³ (Bessó, 1980: 24). Aquesta localització espacial ens recorda algun poema de Piera, potser instal·lat al Cingle Verd. Cap la possibilitat que en els dos autors només siga un apunt geogràfic.

En *Una estança a Alessandria* el jo líric bessonià oscil·la entre la solitud del text “Arbre” i el compromís de “Catalanitat”. Als poemes “Cant” i “Companys de viatge” veiem un jo líric compromés, però més ontològicament que cívicament, en el sentit de solidari amb les altres persones moridores. El jo líric esdevé una mena de portaveu o guia: “Per aquest sender, oh amics meus!” (Bessó, 1983: 20). I això malgrat que el seu poder de convocatòria siga mínim com a la fi d’“Epitafi”, text que és en el seu conjunt una *captatio benevolentiae*: “i una mort lleugera potser meritòria/ amb què acontentar els pocs que l’acompanyaven.” (1983: 27).

Els poemes polítics de Bessó són associats al llinatge i a la terra. Potser al poema XXVIII de *Prims homenatges* de Bessó hi ha alguna al·lusió: “Potser, repartit de la moda, / les teues arrels no són massa/ espaventables o munífiques: / llinatge de cendra, marbres i cossos/ amb falsa consciència.” (Bessó, 1984: 38). Sobretot si tenim en compte el sorprenent poema XXX o “Epíleg”, testament amb què acaba el llibre, un text de caràcter més social dins d’un llibre dedicat com el títol indica al diàleg metaliterari amb els autors homenatjats:

D’aquesta eram hisenda
només conec
el sauló i la gleva,
homes penedits que refusen
llur llinatge, i cans
puçosos de vila menuda. Bessó (1983: 41).

La preocupació pel “llinatge” apareix en altres poemes bessonians: fixem-nos al text “Consell” de *La terra promesa*, que hem vist més amunt. En canvi, en un llibre totalment epigramàtic com *Les llimes de la vosgiana*, a priori tan pertinent per a la sàtira política, Bessó deixa de banda aquest vessant per centrar-se en el sexe i en la crítica als literats (o falsos literats). Malgrat això, al primer poema, apuntava una crítica social que no es desenvoluparà al llarg del llibre; el text és un epitafi d’una donzella de bona família però nimfòmana: “deler enfosquit a la cambra del pare, / germanets ociosos, apòcrifs senyorets de barri, / i un oncle provisional que retrets li’n feia” (Bessó, 1987: 9). En canvi, al poema “Conversa a mitjanit” de *La terra promesa*, un nosaltres líric descriu

²⁴³ Potser en el cas de és un clic d’ull a la cita de Nelo Risi a *Una estança a Alessandria*.

així les dones de classe baixa: “i siem en aquesta taula desparada/ per dones de celles entristides/ amb les mans esquinçades pels anys d’angoixa/ i de pobresa.” (Bessó, 1988b: 69). Pensem que potser aquestes dones són prostitutes.

Al llibre *La terra promesa* Bessó juga amb l’ambigüitat del títol: la terra de l’amor, o de la mort, però potser també la terra política en llibertat. A la secció “D’ars epigramàtica” trobem dos textos de clar to polític: “Narcosi” i sobretot “Consell”. Podem fer-ne una així al text “Narcosi” que diu: “Massa anys, massa dies, massa hores/ t’ha calgut a la fi per comprendre/ els sentiments dels hòmens que riuen i ploren. / Massa desenganys, colps i venjances/ per afirmar que el teu país és fruit/ del temps/ i millorable. Com si de vi de bona collita/ parlàvem. / Un sol redó, una lluna plena a les nits/ d’hivern/ succeeixen. Un matí, company, t’ha de/ sorprendre/ la fragor dels ocells lliures.” (v. 1-13, complet). El poema “Consell” de *La terra promesa* és el més explícit de Bessó pel que fa a la política, juntament amb “Nigromant”. Les persones anònimes semblen ser el sector més conservador de la societat valenciana: aquells que entonen l’himne de “per a ofrenar noves glòries a Espanya” i opten per un model polític regionalista, ignorant la història comuna catalanoaragonesa. Els enemics esdevenen els nostàlgics del franquisme com a model nacionalcatòlic repressor. Contra aquests “senyors” sembla que apareix dedicat el poema “Mentiders”, que pareixen fantasmes fora de lloc:

i confien que hem de viure, com sempre,
amb una llar antiga i una esperança morta.
Sota la quimera de falsa bonhomia
no hi és ja la joia amerada dels purs, dels cars
dels innocents indignes:
La soledat els ha vençuts amb aquesta deserta
caricatura de la mort. Menten, i encara menten
si a la cambra dels ulls trobem la humitat
dels monts i dels rius que són nostres. Bessó (ibíd.: 68).

El poema acaba amb la impotència dels “Mentiders”: “Quan vaguen per la ciutat i els carrers potegen, / una lleugera torbació dels adossa als murs/ i els dolços braços d’una vida incerta/ els premen des del fons amarg de la seua mentida.” (ibíd.: 68).

El poema “Nigromant” diu: “Conjure els noms que em lliguen a la terra/ dels sarments, els llinatges d’obscuritat insòlita,” i acaba “i cap paüra de serps emboirades no podrà mai torbar/ el comú desig de ser amorosos de la terra, lliure.” (ibíd.: 66). Malgrat la imminència de la mort i que “no ens resta cap mentida pietosa”,²⁴⁴ sempre hi ha lloc per a l’esperança. Entre els poemes amb

²⁴⁴ Inici del text “Conversa a mitjanit” de *La terra promesa*.

arbre de Bessó hem triat “Fidelitat antiga”²⁴⁵ de *La terra promesa*: “Se’ns acosta el cant dels ocells/ més enllà d’aquesta distància/ de genolls i d’angoixes, / d’estigmes i de roses marcides.../ I, de nou, asseguts a l’antiga llar/ renovellada,” (ibíd.: 72). L’important és que la llar és encesa, “renovellada”; com l’au fènix, el nosaltres plural “ressorgeix” amb el “cant dels ocells” potser de Pau Casals. Com deia al poema “Aquí” d’*Una estança a Alesandria*, parafrasejant Bonnefoy, cal ser “Aquí, sempre aquí. Pedra sobre pedra. / Sanitat d’un temps que no hi arriba. / Aquí. Pedra amb la pedra. / Germans del vent, deturem-hi l’hivern/ davant la novella muntanya!/ Aürtem el foc que crema al cor de les pedres/ enrunades. Sols qui roman recull.” (Bessó, 1983: 19). Fixem-nos en la màxima final.

La idea de la “terra renovellada”, d’eixa “terra promesa” o de promissió, apareix al poema “Consell” d’*Una estança a Alesandria*:

Si a l’escuma no pots retrobar
 el teu llinatge d’home sens esper
 deixa aquesta mar embravada, [...]
 Inclús obviaràs l’avesada luxúria
 matutina per no ésser ingrát
 als antics déus que trepitjaren
 aquesta llar renovellada.
 Als teus llegaràs amb orgull
 aquesta terra de promissió. Bessó (1983: 49)

Potser són els dos poemes consecutius següents, del mateix llibre, els més políticament bells de Bessó. El primer es diu “L’arbre” i cal unir-lo a d’altres dels 70 com, per exemple, “Fidelitat antiga” de Pérez Montaner. El poema és dedicat a Joan Valls i Jordà, potser *alter ego* d’aquell arbre vell i savi i consegüent amb la terra: “Ésser fins i tot un vell arbre/ -om, roure, alzina o garrofera-. / Ésser-hi delerosa cendra/ enjogassada amb la cendra dels arbres, / i, novell semen alliberador, / ésser per damunt de tot fust i arbre, / cap altra plaga ceremoniosa que em duga/ la trista cançó enganyosa dels homes.” (ibíd.: 22). El poema “Catalanitat” de Pere Bessó, inclòs a *Una estança a Alessandria*, reprén el “semen alliberador” amb què acabava l’anterior poema del llibre. Aquest poema també acaba amb un missatge de futur positiu i esperançat: “I el gra, fruit de la rosada, / bullirà als nostres ulls, / invadirà les nostres mans/ i, novell semen alliberador, / fluirà pertot.” (ibíd.: 23-24).

2. 5. 1. B. Alguns poemes analitzats

A continuació analitzem alguns poemes socials de diferent estil: de Cremades (A), de Piera

²⁴⁵ Titulat com un text d’*Adveniment de l’odi* de Pérez Montaner, potser és una picada d’ull al company de tertúlia a la Forest d’Arana. El poema montaneríà l’hem estudiat a ARBRE.

(B) i de Pérez Montaner (C).

A. Uns poemes de Cremades: el simbolisme social “transparent”

Hem triat a continuació uns poemes de Cremades com a mostra del simbolisme social “transparent”; el primer que publica en català, després d’un poemari en francès i un en castellà.²⁴⁶ El poema fa: “el vent / es mou, / quiet / és / un home / mort.” El vent s’alia amb la vida que és acció com afirmava tota avantguarda. Rimen i s’oposen “vent/és/ quiet”, “mou [...] mort”. El poemari atén a aquesta màxima, ja que la lectura és veloç pels versos curtíssims dels textos; a penes si trobem una metàfora *A és B*.

Al sisé poema de Cremades de *Paraula del vent i del foc*, el nosaltres esdevé, al segon paràgraf, il·lunàtic i amb careta, sota la influència de la lluna: “des del/ fons / de la/ mar/ el silenci/ de la/ lluna/ domina/ la terra, // ja no/ sabem/ si som homes, / peixos, / gavines, / oronelles, /vent.” El poema és molt interessant perquè ens mostra al primer paràgraf la hipnosi d’aquari dels peixos: “el silenci/ de la lluna”; la sinestèsia i la personificació hi són clares. La lluna, que és aire, uneix la terra i l’aigua amb la marejada. És de nit i l’home se sent perdut. No sap si és terra (deixa de ser el que és, si Sòcrates és humà. . .), aigua (peixos, el signe zodiacal) o aire (oronelles, vent). Deixar de saber, enfollir. Torna a aparèixer el vent i l’home, com al poema abans comentat. Les persones deixen de parlar, es contagien del silenci.

El poema seté de *Paraula del vent i del foc* continua el poema anterior: “tot silenci/ és una tomba, // lluny/ una tromba/ de pluja/ llumi-/ nosa/ vola/ pels camps/ de la mar/ com/ les gavines, // ara/ hi som/ un crit/ de vent, / submergits/ al vent, / terra/ del vent.” Els dos primers versos són una metàfora *A és B*: el “silenci” equival a “tomba”. Front aquesta imatge irromp, sempre “lluny”, una tempesta: la “tromba” juga amb “tomba”, front a l’obscuritat la llum danyosa. La sinestèsia “pluja”-”llum” implica el raig; torna Cremades a insistir en la mescla dels quatre elements: aire (vola amb un símil com les gavines) terra-aigua (camps de la mar); i el vent? Aquest domina la tercera estrofa en rima insistent, tamborinejant com la pluja en caure. La fusió de la persona, del nosaltres, es dona dins del vent, potser de la llibertat. La metàfora *A és B* ens diu que som aire, un crit (contra el silenci), dins de l’acció de Raimon (“submergits al vent”, aire-mar units), som “terra del vent” (terra-aire). Tornem a la terra, a la tomba de l’inici.

Per últim, el poema 14é de *Paraula del vent i del foc* diu: “l’home/ és la terra/ i el cos/ embegut/ de pluja, / embrutat/ de pluja/ a la vora/ de la mar/ on tot/ volta/ i sols resta/ un alè/ que

²⁴⁶ En un article de Joan Sorribes en *El temps* llegim: “Sorribes: Era la teua primera novel·la i va trencar motlles en el que es feia en l’àmbit català. ¿D’on vas beure?”

Cremades: [...] D’altra banda, jo treballava en un altre text poètic en què figures com el mar, el tren, etc. , recreaven un interior propi. . . , tot això va ser traslladat a *Coll de serps*.” (Sorribes: 1989).

pot/ encen-/ dre-ho/ tot.” És un poema metàfora *A és B*. Una vegada identificat l’home i la terra, trobem la pluja i la mar com elements hostils, ja que l’home, segons la Bíblia, és fang cuit o foc. La mar és la mort i l’eternitat (on tot volta valerynianament), i l’única esperança o possibilitat de revolta és un alé, un vent que “pot encendre-ho tot”.

B. Un poema de Josep Piera: el simbolisme compromés

Pel que fa a Piera, cedim la veu a Maria Josep Escrivà parlant de “Tríptic-75”, de *Brutícia*:

Segurament tenim davant els poemes de major compromís cívic de tota l’obra de Piera. Cirt col·lectiu que encara veurem com es perpetua en algun llibre posterior, i que naix d’una primera persona plural. Complicitat a la manera de cant unànime, de recitals multitudinaris de Lluís Llach o de Raimon, amb proclames de vegades més suggerides que explícites, tal com obligaven les circumstàncies. Un llenguatge riquíssim en símbols que els esdeveniments políticsocials s’encarreguen de transformar en consignes marcades ideològicament (M. J. Escrivà, 2000: 192).

El poemari *Brutícia* és el més polític de Piera. Posteriorment, a *Maremar*, els poemes més compromesos apareixen a la primera part, “Regnes d’oblit”. En concret hi ha dos textos de títol temàtic clar, “Als maulets” i “Primavera en flames”, precedits per un violent, reiteratiu i desesperat “A ells”, que també podria ser un text polític i que acaba així: “No em vencereu, cabrons, així no” (Piera, 1991: 263). *Esborranyes de la música* conclou amb un text en prosa titulat “Epíleg a un Rondó”; a la fi del text llegim:

Del 1976 al 1979 s’escampa tot un cicle poemàtic, vital, personal, col·lectiu. la més intensa de les experiències cratives d’aquest que açò escriu ara, ja de fora estant, espectador de galliner [. . .] De tot aquest període, doncs, només m’ha quedat això: paraules [. . .] o sons sota una forma poètica: tres llibres (*Brutícia*, *El somriure de l’herba*, *Mel-o-drama*) i un epíleg, aquest. (Piera, 1980: 51).

Abans, però, a *Presoners d’un parèntesi*, en l’apartat homònim, sota l’esperpent de circ, valleinclanesc o espriuà, hi ha una crítica vital i política a la postguerra viscuda: el jocfloralisme de la cançó tradicional, l’omnipresència de la religió, l’alienació dels espectacles de massa com Hollywood, el futbol etc... El poema VI sembla insinuar un futur català pel color del capvespre o les banderes de festa: “D’aquest balcó al d’enfront, distància/ entre dos ulls –capvespre/ a la tardor– , grocs i vermells hi cruixen. / Quin gust de pastetes pels dits!/ Seguits sorolls de seda. / Fanals brodats als arbres. / Demà...” (Piera, 1991: 65).

El segon poema de “Tríptic de foc” de Piera es diu “Silenci bada” i és datat el 31 d’octubre del 1975. Escrivà indica que és un dia després de cedir Franco el poder a Joan Carles I de Borbó. Té

una estructura fixa i clàssica ja que consta de decasíl·labs blancs agrupats en quatre sextets i un apariat. Diu Maria Josep Escrivà:

La construcció formal del [...] ‘Silenci bada’, ens resulta summament atractiva. L’únic de tot el llibre que s’organitza en estructura circular: agrupacions de sis versos, amb una connexió alternada que reflecteix el temps en el seu decurs, fins al final gairebé infinit els tres punts suspensius. [...] Ni una pausa gràfica que dificulte la caiguda al buit (M. J. Escrivà, 2000: 194-196).

Tipogràficament, Piera elimina els punts, però manté els punts suspensius a la fi, acompanyant l’espera de “l’arbre morent”. També cohesiona el text l’anàfora i el paral·lelisme inicials de cada estrofa: el “quan” del v. 1 i 13, i el “mentre” del v. 7 i 19, alternant-se en quiasme als sextets i els dos “mentres” en anàfora a l’apariat.

La primera estrofa diu: “Quan el rellotge encara diu avui / balmat l’ull fosc del fúmeral on jeu/ volent ja tots el calendari net/ i escriure amb sang d’anell mots ignorats/ dates incertes sempre l’avenir/ suara trons i llamps cridar obert” (Piera, 1991: 103). No hi ha cap persona gramatical; l’únic verb conjugat té com a subjecte un objecte personificat, el rellotge. Aquest diu des d’“avui” fins la fi d’estrofa o bé en un llarg hipèrbaton: “mots ignorats”. El v. 2 és molt interessant: el fúmeral té una boca, o eixida, o ull tautològicament fosc i buit per dins (“balmat”), potser dessagnant-se; el rellotge viu allí dins tancat, presoner. El llamp aclareix el fosc; també el roig de sang del sacrifici col·lectiu (diu “anell”), no catòlic (no “anyell”), sempre unit a la creació.

La tempesta del v. 6 clou la boca del fúmeral, l’ofega, el renta. El fúmeral és brut i s’oposa al net del calendari i a l’obert; de la mateixa manera el “dir” del rellotge s’oposa a la violència del “cridar” i del tro; la hipèrbole “tots” indica ja la pluralitat col·lectiva del nosaltres del v. 7. El mot ignorat és eixa llibertat no dita al poema anterior, “Preludi de magrana” o aqueix “vent no dit” del v. 15. L’avenir esperançat de la llibertat sempre és incert. El novembre del 1975 eren “dates incertes”. Pel que fa a la rima, rimen “avui” i “avenir” (v. 1 i 5), “jeu” i “net” (v. 2-3); tots els decasíl·labs tenen cesura a la quarta excepte el v. 5 (un joc amb rima “incerta”?); la cesura permet la rima interna entre “fosc”/ “tots” (v. 2-3) i “sang”/“ignorats” (v. 4). A més, hi ha la rima interna “balmat”/ “fúmeral” al v. 2 i llamps/cridar al v. 6.

La segona estrofa comença amb un “Mentre” i un nosaltres: “Mentre esperem allò desconegut/ que dins del fang un fil manté penjant/ gàrgola muda resistint el caure/ l’estrèpit brusc d’un esclafir joiós/ que ens omplirà les mans els ulls la veu/ de joguines entre el serrill inèdites” (ibíd.: 103). “L’ignorat” del v. 4 esdevé ara “desconegut” (v. 7) i “inèdites” (v. 12), dos adjectius més o menys sinònims que encerclen lèxicament l’estrofa. En lleu hipèrbaton, el v. 2 ens mostra que alguna cosa penja a dures penes en l’aire; l’hipèrbaton permet l’al·literació de la *n* i sobretot de la *f*, i a més la rima interna “fang”/“penjant”. Sembla que el que penja és una cosa negativa, ja que la

seua caiguda pel vent (v. 15) o pels cops de cucanya (v. 22-24) és imminent i inaugurarà l'alegria. Tant una cosa (dictadura) com la que la succeirà (llibertat) son anònimes; potser per cesura la primera, i per superstició la segona. És evident que eixa cosa és Franco o la seua estàtua. La “gàrgola” és un monstre fòssil, quelcom artificial (com la salut del dictador en l'agonia); ens la imaginem erosionada per l'aigua alliberadora de tempesta (v. 6) que li ix de la boca, que paradoxalment és “muda”. Aquest mot, però, també ens remet al canvi: de vestit, de lloc etc... La joia esdevé líquida: l'esclafir dels trons i els llamps, del cor franquista, “ompli” hiperbòlicament el cos del nosaltres, metonimitzat en tres parts sensorials: “mans” (tacte), “ulls” (vista) i “veu” (oïda). La sinestèsia enllaça l'auditiu (“estrèpit brusc”) amb el tàctil (“omplirà”). Com l'or, la mirra i l'encens dels reis mags, arriba el manà; la quantitat de joguets/gotes és tan gran que cal “serrill” i tot. Per fi el nosaltres podrà emprar “la veu” “obertament”. El v. 12 té un lleu hipèrbaton tan del gust pierà. Mètricament els únics decasíl·labs sense cesura a la quarta són els v. 9 i 12. A banda de la rima interna ja esmentada cal afegir al v. 11 “omplirà”/“mans”. Hi ha alguna al·literació interessant: a l'oclusiva de la caiguda violenta del v. 10, li segueix l'elevada i positiva de la lateral al v. 11.

A la tercera estrofa empra el símbol de l'arbre negatiu, que a la fi del poema “mor” (v. 26). L'estrofa diu: “Quan ja la fusta clivellada es corca/ de tant de ser tancat el vell portal/ i un vent no dit pretén esbatanar-la/ i ella hi posa pestells i forrellats/ i no vol no i resisteix i lluita/ tot i saber-se cranc polsim paper” (ibíd.: 103). Maria Josep Escrivà ja assenyala la similitud amb “L'estaca” de Lluís Llach (M. J. Escrivà, 2000: 195) i el vent que diu no de Raimon ací invertit, ja que el poble vol que sí, que sí que caiga la dictadura. En aquesta estrofa hi ha una certa al·legoria: el mal és la fusta personificada (castigadora), ara corcada, d'una porta, símbol de la dictadura; el bé és el vent llibertari del poble (parafrasejant Hernández) que vol obrir-la, trencar-la; és un vent “no dit” però sentit. Els esforços de la fusta/porta, tota la seua resistència física (els sinònims “pestells” i “forrellats”), la repetició fònica (de l'oclusiva, el vol/ no del v. 17) i la repetició sintàctica (el polisíndeton combatiu de la conjunció *i*), són a la fi inútils. Al v. 18 s'enumeren, com al v. 11, tres substantius; si aquells eren vius, corporals, aquests són morts: “cranc, polsim, paper”; han perdut fins i tot el determinant. Es una metàfora *A* (“fusta”) se sap *B* (“cranc, polsim, paper”), el corc del v. 13 ha dut la mala sort del dígit, com un cranc que “balma”, des de dins, el cos de Franco, com un animal que té els dies comptats i el seu cronòmetre vital camina cap enrere. El polsim, és a dir, la pols menudeta se l'enduu el vent; el paper se'l menja el corc i s'empra per encendre la llar i cremar la fusta que fuig pel fúmer del v. 2. La cesura a la quarta només apareix als v. 14, 15 i 17. La rima interna del v. 14 acompanya la sensació d'asfíxia junt amb l'al·literació; també hi ha rima interna en el *no* repetit col·loquialment al v. 17 i el “persisteix [...] paper” dels v. 17-18. Rimen “portal” i el seu antònim “forrellat” (v. 14-16).

A la quarta estrofa Piera empra, com diu M. J. Escrivà, “el recurs efectiu de les imatges més

quotidianes i populars: el defici cec del joc de cucanyes” (M. J. Escrivà, 2000: 196): “Mentre guaiten amunt amb avidesa/ i la branca no trenca l’alt perol/ que fuig i puja i baixa i no l’encerta/ desperant-nos lentament el goig/ que ens llançarà per terra tots a l’una/ contents i bruts i satisfets i amb crits” (Piera, 1991: 103-104). Torna el polisíndeton que exemplifica aquest “desperar-se lentament”. Hi ha una antítesi vertical entre “l’alt” (v. 20) i el “per terra” (v. 23), amb puja-i-baixa (v. 21). També hi ha una antítesi clara entre el *guaitar* (v. 19 i 26) i la *ceguesa* del joc. L’acció de ruptura ve des de dalt, des de la “pròpia branca” (metàfora de Franco?) personificada que sembla suïcidar-se; la seua acció provoca la hiperbòlica alegria, gairebé infantil, del poble baix, tan baix que va per terra (v. 23-24); es recupera, doncs, la imatge de la fi de la segona estrofa (v. 10-12). El polisíndeton enllaça els quatre verbs d’acció del v. 21 i els quatre adjectius del v. 24; entre els quals els sinònims “contents” i “satisfets” en rima interna. La cesura a la quarta apareix als v. 19, 23 i 24. Rimen “perol” i “goig” (v. 20 i 22). Al v. 19 hi ha una al·literació de la *m*, com imitant els llavis premuts de tensió o de força davant d’un espectacle de trapezi. Els colps de l’al·literació de l’oclusiva es mescla amb la lateral en la cucanya elevada del v. 20 i després amb la sibilant terrenal del v. 24; dels colps de violència hem passat als lúdics.

La darrera estrofa, com una cobla, només té dos versos: “Mentre esperem llavors clasc de silenci/ Mentre guaitem com cau l’arbre morent...” (ibíd.: 104). Una vegada més, l’anàfora insisteix en l’espera que s’allarga, en l’agonia d’aqueix “arbre morent”. La paraula “llavors” pot ser un adverbi temporal o bé un nom; en el primer cas s’oposaria a l’“encara [...] avui” del v. 1; en el segon cas s’oposaria a l’arbre decadent, i suposaria un futur arbre nou. Segons el *DFab*, *clasc* vol dir ‘toc de campana i d’alarma’; per tant, ens trobem amb una paradoxa: es toca silenci. El *clasc* sona a *clac*, soroll que faria en caure l’arbre asclat o la cucanya que hem llegit abans. El silenci cau i naix la veu nova, el cant. L’al·literació de la *m* (com al v. 19) es mescla amb la de l’oclusiva que acompanya la caiguda. La rima externa i interna enllaça “esperem [...] guaitem [...] morent”, com en un altre positiu *vini, vidi, vinci*.

C. Alguns poemes d’*Adveniment de l’odi* de Pérez Montaner: l’avantguardisme compromés i rebel

A la segona part d’aquest estudi tractarem *L’ou de la gallina fosca* de Navarro com una mostra de l’avantguardisme compromés i rebel dels 70. En aquest apartat hem triat com a model el poema “Adveniment de l’odi” de Pérez Montaner, que pertany a la secció final homònima del llibre també homònim. La secció consta de tres textos: “El foc”, l’esmentat i “Postdata amb Lu Shun”, text final del llibre, i com diu el mateix Pérez Montaner, “versió o subversió de l’escriptor xinès.” (Pérez Montaner, 1976: 71). Si tenim en compte el caràcter epistolar del poema “Adveniment de

l'odi", s'entén millor la "Postdata", comiat no sols del text anterior, sinó de tot el llibre.

El gran i bon poema "Adveniment de l'odi" duu una citació inicial de Valente: "Hay el odio –dijiste– cuyo fuego consume la raíz de la vida hasta forzar su nuevo alumbramiento." Aquest foc enllaça el poema final de la secció anterior, "Desfem l'ànima freda de l'asfalt", i el primer poema de la nova secció "El foc". Aquest llarg poema, "Adveniment de l'odi", consta de set textos numerats en díigits aràbics. És fortament unitari. És en realitat un monòleg o una carta que el jo líric escriu a un vosaltres lector. L'entrada, "us escric", ocupa l'inici dels poemes 1, 2 i 6. Suposa un capgirament de les *Lettres persannes* de Montesquieu o de les *Cartas Marruecas* de Cadalso, llibres en què el jo anava a un país menys "desenvolupat"; ací, el jo va al "més desenvolupat" –els EUA, anys 60-70–, i descriu les seues misèries a un vosaltres que ha restat, se suposa, a l'Espanya tardofranquista. Pérez Montaner escriu el llibre exiliat de professor a els EUA, país que, en aquest cas, fa honor a l'acudit que diu: "Quin és el país que primer et crida i després t'espanta?/ Eh, Eh, Uh, Uh!". Per manca d'espai analitzem només els textos 1, 2, 4, 6 i 7.

El primer poema estableix les coordenades espacials de la carta: "lluny/ us escric d'un país". No serà fins els poemes 4 i 6 que explicitaran que es tracta dels EUA. El nosaltres dominarà els poemes 3, 4 i 6, mentre que en el 7 s'oposa a un vosaltres. El poema és l'intent metapoètic de transcriure les observacions i sensacions sobre aquest país d'acollida, on Montaner es veié "forçat" a viatjar en el seu exili polític. Empra el poeta, com apuntava a les seues "Dedicatòries i justificacions finals", la tècnica avantguardista d'atomització del vers, sobretot al text inicial, de Cummings. Es trenquen els versos i fins i tot les paraules, augmentant, (de)construint un caos creatiu, sobretot al poema 1, i, amb menys força, al 6 i 7; el concepte estrofa deixa de tenir sentit i els signes de puntuació desapareixen, fet que augmenta les lectures diverses. Només apareix un punt final en acabar el poema 1 i el 7. Els poemes 3 i 4 comencen amb la conjunció *i* amb la intenció de dotar d'unitat al conjunt. El trencament formal va unit al caos moral i social de la metròpoli ianqui. Subratllem el canvi de poema.

El poema 1 comença així:

"lluny/ us escric d'un país paisatge d'odis/ mirall de solitud amb unghes corbes/ silenci oprobios/ de crits de ràbia retin/ guda contro/ lada per màquines obscenes somnis/ artificials melic/ dubtós d'un món en boira incandescent" (v. 1-9).

El jo líric comença la carta als seus paisans lectors. El país (A) és descrit en una llarga metàfora *A B* com a paisatge (B); aquest ocupa en realitat tot el poema en una sola frase amb subordinades espacials (*on*) i a més sense puntuació; aquests dos trets obliguen a una lectura asfixiant, "mirall" o *alter ego*, de la "solitud" que sent el jo líric. Als primers versos (v. 1-9) es descriu el paisatge desplaçant el text cap a la dreta en un sol bloc; és un espai fred, immòbil, sense

verbs ni acció ni persones, amb només substantius i com a màxim unes “màquines” repressores, com en una *Metròpoli* de Lang o un *1984* o tantes al·legories futuristes. Els substantius negatius abstractes s’acumulen: “odis”, “solitud”, “silenci” i “ràbia”. Apareix la boira, sempre tan negativa en Pérez Montaner. El país es personifica i es metonimitza en “melic” i “ungles”. El “melic”, imatge rodona de l’orgull és relativitzat pel jo líric amb l’adjectiu “dubtós”; és a dir, que els EUA siguen el centre del primer món no és cert; les ungles allí són corbes, perilloses com urpes. Els crits són alhora reprimits en públic, silenciats (en antítesi), perquè com dirà als v. 14-15 no es pot obrir la boca si no vols crear-te enemics. Els somnis o desitjos són “artificials”, potser per tanta lluminària; el “món” (A) és hipòcrita, fals, “dubtós” i ho exemplifica en una metàfora B en absència amb l’antítesi “boira incandescent” (B). Els adjectius són també negatius: s’oposen “oprobios” (ignominiós, deshonros públicament) i “obscé” (fora del públic), tot esdevé dubtós, artificial, fals. En definitiva, no hi ha res natural ni humà ni vertader.

Al v. 10 apareix per fi una persona, però seguint la màxima de Hobbes és més aviat un llop: “on l’enemic/ és l’home en obrir la/ porta/ on l’enemic/ és l’home en obrir la/ boca allargar la mà” (v. 10-15). Fins a la fi de poema els trencaments del vers són constants i regulars cap a la dreta; hi apareixen augmentades les anàfores: el v. 13 es repeteix al 15, i amb l’encavalcament 15-16 quan ens esperem la porta del v. 12 apareix la “boca” del v. 5, que pot enllaçar-se també amb “l’orifici gelat” del v. 20. Montaner observa que hipòcritament el país de les llibertats impedeix la llibertat d’expressió: no es pot parlar, les opinions es refreden i la solidaritat (“allargar la mà”) és inexistent. En lloc d’açò trobem l’eterna sospita maccarthista, la guerra freda que s’allarga i el perill de la denúncia; la desconfiança és general i tota persona és a priori culpable i enemiga: per espia, per estranger, per comunista, per... Potser algú allarga la mà no per donar la pau o saludar-se sinó per disparar, per exemple, al cap d’un presoner del Vietcong indefens.

Els versos finals insisteixen en la idea de la mort: “on la mort té un culte/ fastuós/ indisputat/ al llarg dels darrers segles/ on la mort/ orifici gelat/ et mira amb ull metal·lic/ fix/ gelat/ somriure/ dels morts/ que ocupen les colines totes.” (fi, v. 15-26). La mort es personifica com un nou Déu: les armes són per tot arreu, fins i tot a la constitució, als monuments, a les victòries militars, etc. El seu culte s’allarga en els “segles” i durant tres versos. Al v. 19 apareix l’ull vigilant de la Mort com si fóra el gran germà de *1984*, d’Orwell; l’adjectiu “metal·lic” sol ser negatiu i abundant als 70, equival al repetit “gelat” (v. 20 i 23), a “boca” (v. 15) de pistola. L’adjectiu “fix” ens suggereix mort, sense verbs, incanviable i per tant etern. Els morts de la fi del v. 25 també obrin la boca: com tots els cadàvers riuen. A la fi del text Pérez Montaner posposa, com al poema “Forçat destí” del mateix *Adveniment de l’odi*, el determinant “tots” per a reforçar la hipèrbole: pertot és ple de morts, el jo líric també n’és un; la imatge de les “colines” potser ens remet, en primer lloc al Lazio de Roma i per tant apunta a la seua futura decadència imperial (vegeu “Adveniment de l’odi, 4”); en segon lloc,

a la muntanya dels caps de president petris, i en tercer lloc, potser a Pavese. En qualsevol cas, els turons són l'únic paisatge natural, i apareixen només com a cementeris.

El desplaçament de versos cap a la dreta ens fa enllaçar aquestes paraules: “lluny [...] on l'enemic [...] on la mort [...] et mira [...] fix” (v. 1-10-19-22); “fastuós [...] fix” (v. 16-22); “on l'enemic [...] indisputat” (v. 13-17). Mètricament s'alternen versos llargs (de vegades decasíl·labs com el 3, 7, 9 i 15) i curts (alguns amb una síl·laba com l'1, 12 i 22). A la fi de vers algunes paraules es tallen als v. 6 i 4, fet que provoca la rima. De vegades es repeteixen versos sencers i algun SN es talla i apareix l'article *la* (v. 11 i 14); la rima en *a* s'allarga amb “indisputat” (v. 17) i els dos “gelat” (v. 20 i 23). Des del punt de vista de l'al·literació hi ha un domini absolut de l'oclusiva, que a nivell fònic suggereix l'opressió social.

El poema 2 torna a començar amb “us escric”; ara, però, la inacció del poema 1 es trasllada de l'exterior a l'interior de la cambra pròpia a través de l'aterratge de l'ocell/solitud. L'habitació pròpia esdevé, com al v. 3 d'“Adveniment, 1”, un nou “mirall de solitud” del jo líric. Al text 2 el jo líric tracta de definir eixa solitud i ho fa a través del símil i de la metàfora. De fet, el poema comença amb un llarg símil en hipèrbaton o invertit: *Com B* (“ocell”, v. 2-14), *A*. No és fins el v. 14 on apareix el terme real “la solitud” (*A*). La ruptura del vers es redueix a tres desplaçaments cap a la dreta: “la solitud [...] la solitud [...] de les coses” (v. 14, 18 i 22 respectivament).

El poema comença amb el terme comparat: “us escric cada nit cada dia quan baixa/ com un ocell de blanques ales/ entra a la casa/ i escampa sa presència/ a les fulles resseques/ del llibre de poemes la novel·la/ a mig llegir/ la tassa de cafè/ les llargues hores/ de la tarda les cuixes/ rodones de l'amant/ desconeguda en llits/ furtius obertes a inhòspits delits/ insospitats rancors” (Pérez Montaner, 1976: 57; v. 1-14).

El substantiu “la novel·la” del v. 6 podria ser el terme real, però forma part d'una enumeració de “coses” de la cambra. Al v. 1 trobem un jo líric que no para d'escriure,²⁴⁷ a qui la diferencia antitètica dia/nit no li importa. Algú, la solitud com veurem després, arriba i s'instal·la dins de la casa; duu amb ella la negativa blancor, la boira que s'“escampa” i esborra a poc a poc, que fa absentes les coses amb la seua “presència”. Pérez Montaner juga amb el binomi fulls/“fulles” de llibre; són resseques, ermes, estèrils, ja *demodés* o a mig fer com la novel·la abandonada. El café és gelat a l'igual del record de l'amor furtiu. La tarda sempre és llarga en Pérez Montaner, com a l'inici del poema “Maig” d'*Adveniment de l'odi* com el rancor. Les cuixes tal vegada llargues de l'amant són “rodones”; l'hipèrbaton separa el nom “cuixes” de l'adjectiu “obertes”, és a dir, les obri; l'amor que ofereixen les cuixes metonímiques no és perfecte o ple com podria suggerir l'adjectiu “rodones”, sinó furtiu, poc calent i acollidor, “inhòspit” potser, com la cambra descrita, com el cor buit i

²⁴⁷ L'estellesià vers “No sé qui sóc i escric, / sense parar escric.”, v. 8/9 del poema sense títol que comença “Escriu als murs paraules i roselles;” de *Museu de cendres* (1981: 41). Citat per Salvador a *Ritual de cendra*

solitari del jo líric. Els rancors, possiblement a causa de la infidelitat, duen conseqüències a llarg termini, o tal vegada són rancors amb un altre origen: existencial, ideològic, de desconfiança o malentés... o “desconegut”. Aquest adjectiu darrer s’enllaça amb “insospitat”. El que sí que sembla clar és que el jo és aclaparat per l’absència i la mancança exemplificades amb el doble prefix negatiu “in” (hòspit/ sospitat).

Amb el v. 15 veiem que l’ocell del v. 2 té com a terme real “la solitud”; aquesta és desplaçada cap a la dreta com al v. 22. Per tant, els v. 2-3 ens presenten una concreció i animalització de la solitud. Els v. 15-18 ens postren una solitud no animal sinó vegetal: “la solitud/ amb un perfum de préssecs/ pomes codonys/ en descomposició”. L’enumeració de fruites, en principi agradable, acaba amb l’anticatàrtic v. 19 (“en descomposició”), com ja ho anunciava el progressiu amargor de la fruita: de “préssecs” passa a “pomes” fins arribar a l’àcid “codony”. No sabem si té un ordre cronològic.

El poema acaba amb el darrer intent de definició de la solitud: “la solitud rellisca com un peix/ a l’interstici obturat de les coses/ fletxa segura al cor vençut/ de les coses/ magma vessat com una pena immensa al costat/ esvaït de les coses” (fi, v. 19-24).

L’esquema imatgístic és el següent: A (“solitud”) *com* B1 (“peix”), B2 (“fletxa”), B3 (“magma”), *com* B4 (“pena”). És a dir, hi ha un quiasme: símil + metàfora B en absència + metàfora B en absència + símil. En tots aquests casos el terme real és la solitud; ara bé, és possible també llegir el darrer símil incloent-lo dins la segona metàfora B: “magma” (A) *com* B (pena). En la primera imatge la solitud passa d’ocell (v. 2) a peix (v. 19), en un retorn a la imatgeria animal. Després la solitud passa a ser objecte: es compara també mòbil però ja passiva amb una fletxa (v. 21) per a després espesseir-se i alentir-se en magma (v. 23). És a dir, va cosificant-se. A poc a poc la solitud deixa pas al domini de les coses que han estat descrites més amunt; les coses formen una paret sòlida per on la solitud es filtra. El jo líric, per tant, és descrit com a presoner. L’“interstici” o petita escapadòria és “obturat”, clos. Les coses són un *alter ego* del jo líric: es personifiquen i el seu cor és “vençut”, tenen un costat “esvaït”, desfet, com les fruites de més amunt, “en descomposició”. La pena del jo és en hipèrbole immensa, es deprimeix, vessa, com un plor. El jo en definitiva pren *alter egos* decadents, com el mateix jo: solitud i coses, conformant al seu “costat”, o per davall, una cosa més, dins la natura morta o bodegó del poema. No sabem si la fletxa al cor té algun sentit amorós de Cupid.

Fònicament, hi ha una tensió entre l’al·literació de la sibilant que acompanya tot moviment i pluralitat i l’oclusiva que tracta de paraitzar-lo, potser com a reflex de les paraules “solitud” i “coses”. Veiem-ne algun exemple: “furtius obertes a inhòspits delits/ insospitats rancors” (v. 12-13); “a l’interstici obturat de les coses/ fletxa segura al cor vençut/ de les coses” (v. 20-22). Mètricament, abunden els hexasíl·labs i els decasíl·labs. El v. 23 s’allarga fins a les tretze síl·labes per

acompanyar el vessament del magma; a més hi ha una rima interna entre “vessat” i “costat”. Pel que fa a la rima, cal tenir en compte la repetició –típica de l’avantguarda– dels mateixos mots a la fi de mot: “coses” (v. 20 i 22) i “solitud” (v. 14 i 18), que s’allarga amb un “vençut” (v. 21); a més hi ha alguna rima assonant, com entre “baixa [...] casa” (v. 1 i 3), “presència [...] novel·la” (v. 4 i 6) i l’apariat “llits [...] delits” (v. 11-12).

El poema 4, com el 3, torna a començar amb un nosaltres (v. 1-4) per a després desaparèixer fins la fi del poema (v. 21-22); si al poema 3 el nosaltres és engolit pel pou, ací ho és pels imperis. Montaner, en una lectura marxista de la història repassa la “*grandeur*” arquitectònica dels imperis passats i els seus “melics” (poema 1, v. 8), amb el sofriment dels esclaus anònims que els han erigit. El poema comença així: “i es que nasquérem al bell mig de la vergonya/ al migjorn dels dolors imperis/ de força i pau edificaren sobre/ nosaltres bulls de sang i sol i pedra” (v. 1-4).

Montaner reprén la idea de “niu” i “arraulir” de la fi del poema 3, però ara el naixement no és una llibertat sinó els hiperbòlics “vergonya” i “dolor”. El nosaltres no naix a l’hivern com desitjava al poema anterior (v. 18) sinó “al migjorn”, al “bull” i “al sol” (v. 4). Com diria Alberti, s’equivocà el colom, s’equivocava. El dolor del part s’allarga a la infantesa. Montaner parafraseja la cita bíblica: si Crist deia a Sant Pere sobre tu (pedra) edificaré la meua església; al poema és físicament sobre el “nosaltres” (inclou el lector) amb què els emperadors o Franco van edificar no un edifici sinó “bulls de sang i sol i pedra”; el polisíndeton de la conjunció *i* connota esforç i dolor per aqueix oli bullent: edifiquen no una església sinó un infern, un *Valle de los Caídos*. L’al·literació de l’oclusiva i de la sibilant imita el soroll del bull. L’imperi totpoderós (també espanyol) assegura els 25 o els 1.000 anys de pau amb la seua antítesi: la força. El sol i la pedra ens remet potser a *Piedra de sol* de Paz.

A partir del v. 5 es fa un repàs als imperis del passat: “on la por porta el rictus de les fams proverbials/ egipcis de marfil i encens arquers/ perses encalçant la mort de l’alba/ grecs esportius romans/ de ferro i ordre” (v. 5-9). Les plagues d’Egipte continuen ara, als anys 70 del segle passat i als 2000, són “proverbials”, sense solució; davant les plagues resta el hieratisme (rictus) occidental. Als “egipcis” els succeeixen els “perses”, a aquests els “grecs” i a aquests els “romans”. Com en una enciclopèdia escolar cada imperi es defineix: amb el luxe del marfil i l’encens, amb l’arc, amb l’esport, amb el “ferro i ordre” que reprén la “força i pau” del v. 3. La imatge del persa perseguint “la mort de l’alba”, potser ens remet a la decadència de l’imperi egipci de Ra. Els perses tornen a aparèixer al v. 11. Al v. 10 es trenca el vers i algú –suposem que, per empatia, el nosaltres– exclama: “com es pot/ ésser persa i dibuixar/ roselles alletar coloms” (v. 10-12). Adorno es preguntava com es podia escriure lírica després de l’holocaust sofert pels jueus a mans dels nazis; ací Pérez Montaner diu: com es pot dibuixar.... La poesia és útil o cal l’acció? Fer poesia sembla tan absurd com afirmar que els coloms mamen, com matar les roselles de l’alba i després voler dibuixar-les.

A continuació arriba la crítica cap als imperis que a costa de la suor del poble s'ho gasten tot absurdament en luxe i arquitectura faraònica, sense que res d'això arribi al poble: “alçaren amb rovell de cuir i llàgrima/ ungles esqueses fam tenebres escorials/ de pedra i odi broadways/ de ceguera i furor de coure/ suor d'estany i copra rígida pregària/ tètrica al regne del no-res” (v. 13-18).

L'alçament sempre és negatiu en Montaner: vegeu els gratacels orgullosos de “Les hores retrobades” d'*Adveniment de l'odi* o els turons de la insolència al poema 3. El poble, la gent treballadora rep tots els càstigs (“rovell”, “cuir”, “fam”) metonimitzats en ungles, esqueses com bèsties de càrrega; guanyaran la pols amb la suor del seu front i a canvi només els restarà una “pregària /tètrica”, el consol del més enllà que ofereix la religió aliada amb el poder. L'odi torna al v. 15 aliat amb la pedra. L'enumeració de substantius s'allarga creant una asfíxia pètria, de marbre de taüt, sense acció verbal ni escapatòria possible. La rima interna enllaça els noms: “esqueses [...] tenebres”, “pedra [...] ceguera”, “furor [...] suor”. Tota la magnificència i lluminositat de l'imperi espanyol o del dels EUA, metonimitzats en Escorial i Broadway respectivament, són en realitat “tenebres” o “tètrics”; semblen atraure i brillar com or i neó i estany, però en realitat són “coure” (que cou, que fa mal), mortalla o copra (carn de coco assecada segons el *DFab*).²⁴⁸ En lloc de grans imperis són “regnes del no-res”. En el seu “forçat destí” Pérez Montaner passà del ranci i caduc feixisme franquista al, en teoria, modern i liberal capitalisme nord-americà: en el fons, el mateix des de l'òptica ideològica del poeta. En aquest poema parla explícitament dels EUA amb el “Broadway”.

En nomenar el “no-res”, Montaner inclou una citació en anglès: “*what the hell am I doing here*” (v. 19), que vol dir ‘que dimonis faig ací’. Amb això sembla reprendre, circularment, la citació de Guerra de Cal al poema quasi inicial “Pluja” d'*Adveniment de l'odi* que deia: “*qué diablos fago eu/ eiqui?*”. El poema acaba amb un retorn a la situació opressiva, ara aplicada ja al nosaltres, que torna a aparèixer després de l'inici de poema: “amb la fam amb les ungles/ sabres serps de silenci/ i ombra/ habitem/ a la torre de l'espera” (v. 20-22).

El nosaltres se situa de nou a la torre de l'espera, un *topoi* d'*Adveniment de l'odi*, fins i tot una al·legoria; la torre és cau i el nosaltres es camufla com un animal famolenc, metonimitzat en ungles. Quan arribi l'hivern, arribarà la rebel·lió i la lluita. Al poema 3 (v. 9-10) els punys esdevenien ganivets, ací les ungles es transformen en violents sabres i serps. L'al·literació acompanya l'orgull horitzontal del poble inferior al v. 21: “sabres serps de silenci”. Malgrat que instal·lat en el silenci i la no-vista (ombra), el nosaltres és viu; el verb *habitar* es desplaça cap a la dreta al v. 22, ferit però no vençut del tot.

El poema 6 reprén l'expressió “us escric” dels poemes 1 i 2. Ara per fi sabem el destinatari de la carta d'“Adveniment de l'odi”: “us escric/ als qui amb ulls closos cecs encara obriu la boca/ amics fantasmes que allargueu la mà/ per agafar la rosa” (v. 1-4). El vosaltres són els amics (potser

²⁴⁸ El “coure” apareix sota el mot “copro”, és a dir, és merda.

els lectors), víctimes com el jo líric que escriu; són cecs i potser dormits, però encara els resta l'esperança, que es metaforitza en la "rosa" del v. 4. Al poema darrer del llibre també uneix fantasmes i amics en un context més trist.²⁴⁹ Com al poema 1,²⁵⁰ Montaner torna enllaçar dues accions corporals i metonímiques: obrir i allargar la mà; és a dir, parlar i donar la pau o agafar alguna cosa. Ara sí que trobem el *CD* que abans hi mancava; el que el vosaltres cerca (poema 5, v. 6) és "la rosa"; potser és el símbol del socialisme, l'esperança o la primavera vital.

De sobte el v. 5 es desplaça cap a la dreta i el vosaltres i el jo es fonen en un nosaltres com als poemes 3, 4 i 5: "hem obert les comportes de l'odi". Torna el verb *obrir* del v. 1. Els llavis són ara comportes i la llengua o les paraules són l'odi. L'odi del títol ja ha arribat en forma líquida de pantà. Com una riuada se succeeixen tot ple de noms odiosos i cap acció: "moixes dolçors de vellutats modals/ augustes metafísiques d'augustes calbes catedràtiques/ pange lingua exultant als faristols del tant per cent" (v. 6-9). Els modals apresos són els de la bona educació. Així, en sinestèsia, hi ha "dolçors" (gust) i "vellutats"/"moixos" (suaus, tous), tot i que "Moixes" també pot significar gates, o podrides. L'adjectiu "augustes" es repeteix en acompanyar la metafísica i la càtedra ocupada per una metoníma "calba", part d'algú ja ancià o d'un frare. La metafísica té mala fama entre els poetes més compromesos, tal vegada perquè va més enllà del físic o de la realitat; potser aquests versos són un ajust de comptes de l'autor amb algú. Si els faristols són econòmics, pot ser a la Borsa "canten encara rellisquen igual/ les perfeccions de l'ordre igual/ que abans politja roda trade mark igual/ malediccions de sempre igual/ que una màquina en èxtasi/ igual" (v. 10-15).

El capitalisme dels EUA, com indica l'anglicisme "trade mark", és una màquina perfecta, rodona, com una roda, com una corda per una politja, que rellisca "suau", vellutada, que assegura l'ordre a canvi de l'esforç titànic dels dèbils, d'aquells que duen la corda al coll i profereixen "malediccions" de sempre "fressades" (v. 25). L'adjectiu "igual" s'empra moltíssimes vegades per a dotar l'escena descrita de valor universal en l'espai i en el temps. L'"igual" del v. 15 trenca el vers. Pérez Montaner torna a la idea de "màquina obscena" del poema 1 (v. 7), tot i que ací és una "màquina en èxtasi/ igual/ que un orgasme fingit" (v. 14-16), i, cap a la fi del poema, unes donzelles cànvides però fornicadores (v. 24). És la falsetat d'un sistema hipòcrita de valors, capaç de manipular fins i tot el plaer i l'amor. Com diu més avall en trencar l'adverbi *igualmente* als v. 16-17²⁵¹ en un altre desplaçament, el llenguatge capitalista "ment", menteix i vol rentar, fins i tot, el cervell amb esllògans i productes de luxe a la recerca d'una felicitat irreal i inassolible per a la majoria: "igual/ que un orgasme fingit igual/ ment les paraules/ molsa monyó venècia democràcia/ molsa clavícula llibertat pessebre/ molsa fraternitat deixeble igual/ tat igualmente" (v. 15-20).

L'enumeració potser és fruit de l'escriptura automàtica a la manera surrealista; o no. En tot

²⁴⁹ "Amb pena veig amics esdevenint fantasmes" (v. 5)

²⁵⁰ Als v. 13-15: "on l'enemic/ és l'home en obrir la/ boca allargar la mà".

²⁵¹ Ja ho havia practicat a "Adveniment de l'odi, 1".

cas, la manca de verb fa que puguem interpretar i associar lliurement els noms acumulats. La “molsa” es repeteix en anàfora als v. 18-21. És el verd que, a poc a poc, com l'exèrcit del v. 23, intenta barrar el pas del riu alliberador del v. 6. En la mateixa posició segona, als v. 18-19 apareixen dues metonímies corporals (part pel tot) que semblen relíquies de màrtirs: “monyó” i “clavícula”. La primera és clara, ja que implica la mutilació del puny esquerrós o sindical; a la segona, el tall afecta tot el braç, de manera que, a més, impedeix l'abraç “solidari”. En lloc de la solidaritat, apareix la “fraternitat” del lema revolucionari francès, que en realitat amaga un binomi desigual: mestre que ordena (Crist, catedràtic del v. 8) i deixeble que obeeix. Al v. 18 hi ha l'associació “venècia/democràcia”; la ciutat de l'amor, del luxe, és ahora aquella que s'enfonsa, potser com la falsa “democràcia”. Al v. 20 la “llibertat” es redueix a “pessebre”, a pobresa per als pobres, a Betlem per als de sempre i Roma per als poderosos. Si llegim en vertical veiem que el lema de la Revolució Francesa, “llibertat, igualtat i fraternitat”, ocupa des del v. 2 al 20. Si al poema 4 el nosaltres/*alter ego* de Pérez Montaner criticava els imperis d'abans i els actuals (Egitpe, Pèrsia, Grècia, Roma, espanyol, els EUA), ara desmunta una a una cadascuna de les tres paraules del sistema burgès, sobretot la “igualtat”, que perd el valor de tant de repetir-se en veu alta i mai no acomplir-se. A més, tot el món sap que la del 1789 fou una revolució que acabà en un altre Imperi napoleònic. Segurament el nosaltres/Pérez Montaner prefereix un model polític veritablement “democràtic i igualitari”.

El poema acaba amb la recuperació dels verbs: “igualment/ puguen les destrals de l'odi/ baixa un riu de carrall uniformat/ forniquen càndides donzelles/ a l'ombra dels paraigües fressats de les esglésies” (fi, v. 20-25). Als v. 21-22 s'oposen en antítesi *pujar* i *baixar* acompanyats d'un subjecte metaforitzat en *B d'A*. L'“odi” (A) puja, augmenta, té “destrals” (A); l'exèrcit (A) es metonimitza en “uniforme” (part pel tot) d'escòria (o carrall) taponant i tancant el riu (B), potser el que ix en obrir les comportes del v. 6. Als v. 24 i 25 trobem una altra imatge opositiva, aquesta vegada paradoxal: les “donzelles”, és a dir, les verges, pures, “càndides”, innocents. . . deixen de ser-ho en fornicar. A més, aquest acte es produeix blasfemament emparat per l'església. La Verge Maria a l'església ja no és la Inmaculada Concepció; potser són les monges violades durant la Guerra Civil espanyola. L'Església, com l'Exèrcit, ajuda que el riu de la llibertat no circule, es personifica i empra “paraigües” antics, mil·lenaris, mots o camins ja molt “gastats” o fressats. L'adjectiu “fressats” també pot remetre al soroll fort de la pluja d'aigua o d'“esperma” (vegeu poema 5, v. 3). O potser com diu el *DFab* siga la pista deixada pels animals de caça, i per tant hi ha una animalització de l'Església per la seua actuació inhumana en les dictadures de dreta. Recordem l'entrada de Franco sota pal·li a les esglésies d'Espanya i tot allò de *la Cruzada* i *Por Dios y por Espanya*. Els “paraigües” potser són una metàfora en absència (B) de les cúpules (A). El nosaltres/Montaner acaba d'atacat els poders fàctics del capitalisme o d' Occident: l'Exèrcit (v. 23), la Banca (v. 9) i l'Església

(v. 25).

Mètricament uns versos d'allarguen fins i tot alguns fins els 13 o 14 síl·labes (v. 8-9), orgullosos, i altres s'acurten fins a 2 ("igual", v. 15). La repetició de l'"igual" a la fi de vers crea, és clar, la rima (v. 10-13, 15-16 i 20) que s'allarga amb l'"uniformat" del v. 23. El poema acaba (v. 24-25) amb una rima assonant entre "donzelles" i "esglésies", i amb una interna entre "càndides" i "paraigües". Fònicament, la repetició de l'"igual" crea una al·literació de la *l*, semànticament "elevada" i hipòcrita, a versos com el 10-11 o 20-21. També al v. 22 trobem el vers "pugen les destrals de l'odi" acompanyada de l'oclusiva. La sibilant i l'oclusiva ocupen els versos 7-8, 13-14 i el darrer, el 25. Potser la sibilant pròpia de l'acumulació de béns tracta de dissimular el veritable caire oclusiu i repressor del capitalisme. L'oclusiva continua sent l'al·literació dominant; suggereix el taponament del riu llibertari, per exemple, als versos 14 ("que una màquina en èxtasi"), 19 o 23.

El poema últim és el 7, el número de la perfecció, una perfecció que ací és irònica, ja que el nosaltres continua, com al poema 1, igual de fotut. Té catorze versos, com un sonet, i una certa harmonia en l'estructura dels versos: set dominats pel negatiu i alternats, i set pel nosaltres, que s'inclou com maó o presoner dins dels altres.

El poema comença amb una enumeració de coses negatives com als textos 4 i 6: "pedra de segles immutable/ màquina histèrica d'angoixa i ombra/ engranatge viscós de cadàvers d'ocells/ i papallones" (v. 1-4). Idees negatives que continuaran després a "ungla i dent" (v. 7), "ferro i llavi" (v. 10) "i un núvol gris rebolcant-se a les aigües verdoses." (v. 14). El fet que al v. 5 aparega el fragment "ens trobareu" potser dota els anteriors de qualitat d'invocació, és a dir, que el vosaltres és eixa "pedra de segles immutable", etc. En total, l'enumeració nominal ocupa set versos plens de noms en paral·lelisme, en els quals no hi ha cap verb en forma personal, i, per tant, cap canvi: el vosaltres/poder és "immutable" com la pedra del v. 1; en lleu hipèrbaton apareix entre el nom i l'adjectiu el *SP* "de segles", que potser es refereix a l'església de la fi del poema 6, una església vella. La "màquina" del v. 2 s'alia amb l' "engranatge" del v. 3 i assassina amb violència ("histèrica") la natura bella, virolada, alada i, per tant, escapable que encarnen els ocells i les papallones. Només resta la mort ("cadàvers"), l'angoixa del buit i la por, la fosca. Els versos 7 i 9 formen un paral·lelisme sintàctic (nom i nom): "ungla i dent [. . .] ferro i llavi"; trobem armes naturals (al v. 7) i el ferro mineral o arma artificial ("pistola"); el llavi inclou la dent, la mort, però també l'amor i la veu, encara que al v. 13 apareixen unes "boques de gebre" que semblen impedir la lectura positiva.

El nosaltres ocuparà també set versos traslladats cap a la dreta, fins a la fi de text: "ens trobareu aquí a la torre de l'espera/ davallant els graons de la memòria" (v. 5-6); "agafats a la tardor de l'odi/ perpètuament condemnats a l'esperança" (v. 8-9); "ens trobareu a la caiguda dels estels/ fugaços esfullant pètals d'hacer/ boques de gebre/ i un núvol gris rebolcant-se a les aigües

verdoeses.” (v. 11-13). El verb “trobareu” apareix en anàfora i paral·lelisme als v. 5 i 11. Al v. 5 el nosaltres se situa a si mateixa de nou a la torre de l’espera de la primera secció o del poema 3 (v. 11-12). La memòria (B) s’esdevé en metàfora B d’A una escala (B). El gerundi “davallant” és ambigu, ja que pot ser que l’acció la faça el vosaltres i que, per tant, el nosaltres es trobe al fons del pou/torre, però potser és el nosaltres que davalla a poc a poc; potser són els records aquests graons. Faça qui faça l’acció, és ja vell (davallada física) o mutilat, potser la memòria o torre és obscura; el cas és que s’ha d’agafar per no caure. El seu punt de recolzament és “la tardor de l’odi”; no sabem si això vol dir que l’odi els serveix de punt de suport o la fi de l’odi (en metàfora en absència i estacional la “tardor”). També cal recordar que al poema 3 el nosaltres espera un hivern alliberador. Potser suposa la fi del nosaltres o del vosaltres negatiu. Al v. 9 Montaner inclou la citació inicial de Pedro Mir (“eternamente sumergidos en la esperanza”) i en certa manera desfà el dubte: som nosaltres qui hi ha al fons de les aigües pudents de la fi del poema 5. En canviar “etern” pel sinònim “perpetu” i “sumergidos” per “condenados” Montaner redobla el matís de presó: de cadena/condemna perpètua i eleva la condició del nosaltres a premissa existencial humana. Al v. 11 recupera el “ens trobareu” del v. 5. Ara el verb *davallar* conclou en caiguda; en lloc del nosaltres han caigut són “estels/fugaços”, potser un *alter ego* del nosaltres. Al capdavall l’encavalcament permet que l’adjectiu pugui aplicar-se al nosaltres (“ens”) o als vosaltres (“trobareu”). Els estels “fugaços” s’oposen a les “pedres immutables” (v. 1) i s’alien amb altres éssers naturals, alats i caiguts com els ocells i papallones de l’inici de text (v. 3-4). Aquells eren morts, cadàvers, aquests juguen al *to be or not to be* o al m’estima/no m’estima de l’adolescent amb el cadàver d’una flor; una flor que té pètals “d’acer” i “boques de gebre”, mudes, hivernals. La imatge dels v. 12-13 és ambigua. D’un costat pot ser positiva si considerem que esfullar suposa destruir l’acer i el gebre; per fi el vosaltres/opressor/pedra és derrotat. Però de l’altre pot ser una imatge negativa: l’esperança de la rosa del poema 6 (v. 3) és impossible perquè s’ha gelat; la llibertat d’expressió o el crit alliberador és impossible, congelat. Ara bé, com hem dit abans, l’hivern és positiu al poema 3 perquè és l’època de sembra, és a dir, el gebre és un *impasse* una espera esperançada.

La *conjunció i* torna a aparèixer en polisíndeton enllaçant els versos 4, 7 i 9 amb el 14 (v. final). Aquest diu: “i un núvol gris rebolcant-se a les aigües verdes.” (v. 14). El núvol s’animalitza i es rebolca, com si agonitzés o fes l’amor. És un núvol de pluja²⁵² carregat i pesat que s’enfonsa en les aigües. El gris desapareix sota el verd o bé el contamina. Qui és víctima de qui? És una imatge d’alliberament, positiva o negativa? És el núvol un alter ego o metàfora en absència (B) del nosaltres (A) de la cita de Pedro Mir: “eternament sumergidos en la esperanza”. És el verd de les aigües la molsa, el tarquim, la brutícia negativa i pudenta del Leteu (com a la fi del poema 5)?, o és el verd esperança de la cita de Pedro Mir?

²⁵² Vegeu el poema “Pluja”.

Mètricament, a mesura que avança el poema els versos nominals negatius s'acurten, mentre que els dominats pel nosaltres es mantenen llargs (hi ha alguns decasíl·labs). En certa manera, la llargada del darrer vers suposa un retorn a l'inici. Rimen només “ocells” i “dent” (v. 3 i 7).

2. 5. 2. La poesia no social

Hem dividit en tres grans grups la poesia no social dels 70, és a dir, aquella que no té com objectiu canviar la societat:

- La crònica sentimental o poesia de l'experiència.
- La poesia de base postsimbolista, en la qual diferenciem la poesia més o menys pura de la poesia neobarroca i hermètica.
- La poesia d'esperit avantgardista.

Definirem aquests diferents tipus de poesia a mesura que els tractem.

2. 5. 2. A. La crònica sentimental: poesia de l'experiència

La vida, ai las, ha alçat una distància
entre el teu cos i el meu que l'estimava.
Deixa'm cantar la teua boca humida
i aquella ardor de fera enamorada.

Mestre (1980a: 25)

Et vaig dedicar una nit uns versos.
Aquests són, memòria d'altres nits.

Jaén (1982a: 24)

En aquest apartat veurem la poesia en la qual els autors situen el jo líric dins l'experiència sentimental, sobretot amorosa; l'anècdota de partença pot ser real o imaginària. Dins de la “poesia de l'experiència” el poeta també és lector i ciutadà; ja hem vist a la part social com un mateix fet (per exemple els darrers afusellaments de Franco o la catàstrofe de Seveso a Itàlia) tenia diferents tractaments poètics. Hem preferit en lloc de “poesia de l'experiència” –concepte comú a inicis dels anys 80 del s. XX– el terme “crònica sentimental” per dos motius. El primer rau en el fet que el mot “crònica” és emprat pels nostres autors en els títols: per exemple la combativa i eròtica *Crònica carnal* de Palomero, “Crònica d'un descens” de Granell o “Cròniques” de Ventura Melià. El segon motiu naix de la nostra preferència pel mot “crònica” per a destacar el pes de la poesia d'Estellés en l'abandonament de la línia obscura que havia caracteritzat la major part del debut setantí; al

capdavall Estellés era periodista i, per exemple, Ventura també. Vegeu un fragment d'aquest darrer autor: "L'emmirallava el nou, / la imprecisió de cada dia." (Ventura Melià, 1976: 18). Ens sembla que aquests versos són una bona definició de l'ofici de periodista, amb un toc inicial a la Foix. Subratllarem el canvi de temàtica.

Un dels pocs moments de plenitud comuna als dels 70 s'esdevé quan el poble balla a la plaça. En els convulsos 70 resta poc de temps per al *dolce far niente*, la meditació o l'*aurea mediocritatis*. Piera ens diu que "El gran Estellés, per mi el de les *Horacianes*" (2009). L'"Horaciana" estellesiana de Palomero comença així: "Distret, m'agradarà passejar prop del bosquet, / a Tiburn, enmig de la blanquinosa llum/ dels primers matins de la suau primavera d'hivern, / sempre sol, amb les sandàlies velles/ que guarde sota l'escala del rebost, al maset." (Palomero, 1981: 11); però prompte el sexe s'imposa. És la política qui irromp la beatitud del jo líric rera aquest passatge de Ventura Melià: "La casolana vida desplejava els rituals: / un àpat, uns banys, una mica de pesca, / la més rara lectura, música selecta, / i els jocs de sempre que avui semblen no-res." (Ventura Melià, 1981: 21). Les úniques bucòliques les escriuen Piera i Ventura Melià. Aquest darrer en "Un riu que mai no és el mateix". En aquest text, sota una cita de Mallarmé ("*Hélas, la chair est triste!*") trobem un tu interrogant-se, un poc desesperançat, per l'amor: "Així assegut, com el pastor quan vigila el ramat, / mires, a la llum cendrosa del matí, / les llimes verdes que l'estiu alimenta i l'hivern ha de daurar." (Ventura Melià, 1980: 39). Piera dedica molts poemes a parlar de la vida de poble, allunyada "del mundanal ruid", com diria Fray Luis. Volem destacar de Piera el text "De la vida quotidiana", en què, abans del viatger *Maremar*, l'*alter ego* de Piera aconsella el lector/a "No cal anar tan lluny" sinó restar amb el que coneixes-estimes, dèlficament, "Dins nosaltres mateixos s'han de fer els miracles". Heus-ne ací un fragment del poema:

No fas més que sortir, passejar un instant,
vas a prendre un cafè
on saps que trobaràs qualche amic, companyia
–i només és un cas, senzill per quotidià,
sense altres pretensions i tanmateix insòlit
que ara pose d'exemple, imatge, símbol, o potser pura anècdota–
i ja tens un nou tema, no vull dir pas exòtic, nou per inesperat. Piera (1991: 90)

Però de sobte la placidesa es trenca; no per culpa del sexe o la política, com veiem abans, sinó per un sol "mot/ senzillament grotesc de tan real"; el mot és "Ho saps?", i duu la mort.

A la fi dels 70 i inicis dels 80 els setantins, més madurs, comencen a recuperar el contacte amb la realitat; comencen a conrear poemes en forma de biografies (Palomero, Salvador), epístoles (destaca Jaén) i, fins i tot, epigrames (Bessó). I sobretot, comencen a treballar els propis records, els

fantasmes o els somnis acomplits o no, i els seus viatges. Navarro escriu: “Jo arribava de la mar; havia estat naufrag imaginari en la ruta de Sicília” (Navarro, 1981: 28). Jaén diu: “No fou cert que ens trobarem [. . .] No fou cert. I voldria que aproximadament/ hagués estat així.” (Jaén, 1982a: 50). En aquella “Elegia de Praga” no triomfava l’amor, però en “Hortènsies a Kemper” sembla que sí: “I faré de tu un amant fictici, / de les lletres viatger amorós,” (1982a: 41). Quan l’amor s’ha acabat, sobreviu només en el record, com ens conta Ventura Melià: “Cerca víctimes l’absència/ en la selva imaginària” (Ventura Melià, 1977: 38). Quan el poeta fixa la vivència, el lector/a l’ha d’acompanyar: “Vens a mi i em segueixes/ pel bosc imaginari on/ t’infame ferotgement.” (ibíd.: 76). El temps passa i cal concentrar-se en si mateixa: “Tu anaves a escoltar el mestre, / jo m’arrecerava en els meus records.” (Ibíd.: 16). A la fi dels 70 els poetes esdevenen alhora socials i intimistes; el títol *Crònica carnal* de Palomero ho resumeix.

Amb el pas de l’edat cal fer balanç. Fabregat deia de la poesia de Fos: “És la crònica del valencianisme dels anys 60. D’un temps que no ha estat ‘recuperat’ literàriament.” (Fabregat, 1974a: 46). En la primera orella d’*Igual vol dir Itàlia* de Ventura llegim: “Un llibre que és el balanç de tota una dècada, la dels setanta.”. Jaén escriu: “Conforme passe el temps/ es beuran les palmeres tot el temps d’una dècada.” (Jaén: 1982a: 68). Més amunt hem llegit el Piera al seu “Epíleg a un rondó” d’*Esborranys de la música* (Piera, 1980: 51). Jàfer escriurà l’“Oda estranya a València” i “La barca del temps”, on inclourà, sota “Oh dolços anys 70” (Jàfer, 1988: 201-211), records i amics com Bonet i Navarro. L. Picó ha estudiat l’amistat en Jaén (2005) i la manera en què Navarro o Piera esdevenen personatges en la poesia de l’il·licitat. Apareix també un “Andreu” dins d’un poema d’Andreu Morell. Mestre és un poeta sempre sentimental, amb dos grans temes amb què titularà el seu darrer poemari: *Quadern d’enyor i de desig*. Cal dir que els seus millors poemes són els breus, en els quals trau punta a una anècdota; en els llargs perd força. El jo líric de Navarro no està disposat a fer “balanç”, o almenys a explicitar-ho, i fuig dels sentiments oberts; amb l’edat, però, concedeix alguna emoció.²⁵³ La diferència entre Bonet, Navarro i Matutano i la resta és que aquests tres no són sentimentals, sobretot Navarro que només al poema “Auri sacra fames!” s’acosta a la poesia de l’experiència.

Marco i Pont, a *La nova poesia catalana* parlen de la “via anglosaxona” oberta pels poetes de la generació dels anys seixanta (Comadira, Parcerisas, Pessarrodona, Oliva, Nadal...), amb els models catalans de Carner i Ferrater com a connexió autònoma” (Marco/Pont, 1980: 83). Així, esmenten autors estrangers com Eliot, Kavafis, Auden, Lowell i Graves. Aquest darrer autor neorural serà visitat per una colla de catalans a Deià, on vivia “aïllat”, com Piera a La Drova. Graves és traduït a l’editorial Gregal de Granell, i Bessó i sobretot Jàfer li dediquen poemes,

²⁵³ Pensem en *Magrana* amb el poema a Alí, durant la segona Guerra d’Irak. Però també tenim l’emoció per vore un Rothko que sent el seu *alter ego* (Navarro, 2004: 24 i 43).

reflexions i homenatges.

Però és Kavafis qui esdevé a la segona meitat dels 70 el nom més repetit, junt amb Pessoa, a Espanya.²⁵⁴ La traducció recuperada de Riba i els poemes musicats per Lluís Llach popularitzen el poeta greg. Sellés declara a l'orella primera d'*El temps tatuat*: “Poesia és Ausiàs, poesia és Kavafis, poesia és Dylan i poesia és Artaud i tants i tants d'altres”. Rodríguez-Castelló encapçala el seu primer poemari, *La ciutat del tràngol*, amb un fragment de “K. Kavafis-Carles Riba”: “Uns nous indrets, no els trobaràs, / no trobaràs, no, unes altres mars.”; l'al·legoria del viatge cap a la terra promesa és present en *La ciutat del tràngiol*. El Kavafis que triomfa, però, és el lligat al que es va denominar en castellà “poesía de la experiencia”; com diria Gil de Biedma, dominen els poemes que tracten de “la asunción del personaje”, d'aquell que recorda amants, vicis i nota el pes del temps. Piera dedica al poeta grec-egipci dos articles en premsa i apareix en algun poema. Bessó tres poemes: “Poema grec (1)” i “Poema grec (2)” i “Membrançà de Kavafis”. I Ventura escriu: “Vingué –com diria Kavafis– a consultar uns exercicis de gramàtica, / covant alguna idea més humana.” (Ventura Melià, 1980: 15).

Kavafis esdevé el poeta elegíac per excel·lència. Si atenem als títols interns dels llibres, trobem aquestes “elegies”:

– Jàfer escriu “Elegia per a la llum que ha de venir” (1975) i “Elegia per a la llum infernal” (1984).

– Salvador compon “Elegia del pronom” (1980).

– Jaén, dins *Cambra de mapes*, a banda de l'elegíac poema homònim final, escriu “Elegia de Praga”, “Elegia de Berlín”, “Elegies de Roma” i “Elegies de Bolonya” (1982a). El seu model s'identifica més amb la claredat de les *Elegies romanes* de Goethe que amb el simbolisme de les *Elegies* de Duino de Rilke. Jaén esdevindrà més agosarat en la temàtica homosexual, més sincer –estellesià–, en *Fragments*, la seua obra mestra dels anys 90.

– Bessó, dins *Pagaràs els ous de cugul* té una secció anomenada “Elegies i figures de l'illa del pi” (1988a).

A continuació tractarem l'elegia en tres poetes: Jaén, Ventura i Jàfer. Jaén, a *Cambra de mapes* se centra en l'elegia després de la secció “L'illa”. El jo líric de Jaén alterna elegantment en el mateix poema la descripció del passat amb la inevitable reflexió des del present: “La vesprada s'assembla molt a aquella. [. . .] Res no succeí en aquells/ carrers perquè era de nou em tornen a la memòria. [. . .] Res no succeí llavors, però l'hora baixa em porta/ la imatge de la ciutat [. . .]” (Jaén, 1982a: 23). La memòria és selectiva i el present del passat es plena de somnis, desitjos, “presagis” i atzar: “Quin camí estrany m'ha portat de nou a Morella?” (ibíd.: 30). L'amor és un viatge per a Jaén: “Tots els presagis indiquen que avui/ és un bon dia. Encetem el viatge.” (ibíd.: 17). Per al jo jaenià

²⁵⁴ També aquesta línia rebrà els seus atacs. Martínez Sarrión escarneix “los cien mil hijos de Kavafis”.

el pas del temps canvia ciutats i personatges: “Ja no existeix la ciutat que vam veure. / Només l’inici d’una altra que espera, / si hi ha demà.” (ibíd.: 21); “Uns altres érem quan passejàvem/ pels carrers de Màntua” (ibíd.: 24).

Quan l’emissor rna als llocs no resta res, encara que siga “el mateix hotel” de Morella: “No he trobat tanmateix, en la fila de cambres, / aquells ulls oblidats on vaig conèixer/ la set que ja per sempre ha d’acompanyar-me. / Per un instant, en recordar-los, he sabut/ quan de temps s’amaga darrere els anys.” (ibíd.: 30). Un lloc el remet a un altre, per exemple Bretanya a Galícia: “I aquesta terra, del cafè estant, / em porta fins l’altra terra germana, / que també va ser anomenada la fi del món.” (ibíd.: 37). Conèixer és oblidar, com li passa a qui escolta les sirenes d’Homer: “Vas conèixer les sirenes, dracs de la mar, / i oblidares l’olor que fan els llimoners/ dels horts de la Russafa a principis d’estiu.” (ibíd.: 29). L’elegia sempre té un pòsit amarg; també en Jaén: “Caminant perdut pel temps que ha marcit/ els rosers, poques coses he trobat/ per guardar-hi o no he sabut fer-ho.” (ibíd.: 42). L’elegia de Jaén és bessona a la del Ventura Melià d’*Igual vol dir Itàlia*; la nostàlgia en aquest darrer també naix del record pel viatge; més avall tractarem les cròniques sentimentals –tant se val si imaginades o viscudes– del jo líric venturià.

L’oblit és clau en Jaén, com podem comprovar en aquests versos: “Fa cinc mesos que deixàrem Itàlia en primavera. / La llum de Ravenna avui té tot el temps d’un oblit.” (Jaén, 1982a: 21); “Fa un any. Passarà el temps, vindran uns altres dies. / Quedarà en les parets el senyal de l’oblit.” (ibíd.: 25). El pas del temps es mesura en termes arquitectònics: “La casa que bastírem anirà fent-se vella.” (ibíd.: 28). També hi ha pressentiments: “Sabia que ens trobaríem sota la pluja/ de peus lleugers, a la plaça de l’Obradoiro” (ibíd.: 29). L’amor de vegades no funciona com en “Elegia de Praga”: “No fou cert que ens trobàrem sota el rellotge d’Hanus [. . .] No fou cert. I voldria que aproximadament/ hagués estat així. I ara que puc refer/ la història després de tant de temps, recorde [. . .] Ens trobàrem [. . .] A qualsevol indret de la ciutat puguí/ haver trobat uns llavis [. . .] Però/ l’escenari de Praga, tan bell, no va servir/ per a inventar aquesta història.” (ibíd.: 50). A poc a poc l’amor esdevé sols record: “El record, l’esperança de l’hivern junt amb tu/ són les poques cessions que permet la distància.”; i al capdavall ve fins i tot l’oblit: “No demane ni espere res de l’amor. El temps/ t’esborra i porta oblits” (ibíd.: 58 i 60).

L’elegia de Jàfer tendeix a l’abstracció. L’“experiència” de Jàfer perd de seguida l’ànchora real. El “perdut” de Jaén esdevé en Jàfer cosmològic; només en els poemes que tracten directament la mort²⁵⁵ de l’amic Rafa Reig el discurs esdevé més senzill o més humà. *Produccions Ansietat* esdevé, després de *Lívius Diamant*, un llibre del *desassossec*, per dir-ho amb un títol de Pessoa, autor tan preuat per a Jàfer. Llegim en un poema anomenat “Necròpsia del no-res”: “Sent una gran

²⁵⁵ La mort de l’estimat apareix també al poema narratiu “Riberenques” de Mestre: “Però un lliri em va parlar/ amb paraules tan amargues/ que em va matar de pesar:/ ‘No cal, digué, que l’aguardes;/ passà per a no tornar!’” (Mestre, 1980b: 68).

mancança, com Salvador Espriu.” (Jàfer, 1988: 183). Aquesta mancança arriba en Jàfer a ser ontològica. Com confessa amargament el jo líric en el mateix poema: “Si no em deixeu el vol, la matèria m’escanya.” L’anhel místic en Jàfer és claríssim: “És l’emoció de comprendre’ns tots dins el tot, hereus i testimonis de la llum.” (ibíd.: 153). La primera pèrdua que té el jo líric jaferià és la impossibilitat mística no només del vol, sinó de la superació del pes material, del cos. Com diu el vers inicial d’aquell poema, la poesia es vol “fora temps, fora espai. No és l’instant d’ara/ sinó el mai de sempre.” Les cadenes són també espaciotemporals. Quan llegim “aquesta terra ja no és la nostra” als textos “El retorn a les muntanyes” o “Oda estranya a València” trobem molts enyors:

a) l’enyor de la Vall d’Albaida des de València capital; el jo declara: “M’hi sent exiliat” (ibíd.: 203);

b) l’enyor del temps de la infantesa, o dels ancestres àrabs;

c) l’enyor d’un lloc on el “contraamor” o l’homosexualitat siga acceptada;

d) l’enyor d’una terra impossible, una Terra d’Enlloc que no siga sensible ni empírica, ni batejada. Llegim aquests versos: “Me n’aniré al país dels perduts Sense Nom”; el “perduts” espacials també es pot llegir des del punt de vista (a)moral.

Potser la Terra d’Enlloc anhelada siga dins d’un mateix: “Perquè el periple sempre va cap a l’intern de nosaltres. / Amor de lluny, amor del cel. / Amor intern, amor perfecte.” (ibíd.: 191). Ja tenim ací *El peregrí querubínic* de Silesius i les seues paradoxes mesclades amb el trobador Rudel i el seu amor a distància i impossible però vivíssim. El text “La perfecció” acaba així: “En la glòria, en l’esclat, tot és no-res i únic.” (ibíd.: 162). En un altre poema llegim: “Som tots un, l’instant i la forja del metall.” (ibíd.: 186). Quan se li mor l’amat, el jo anhela “poder reposar més enllà de l’amor en una terra pura!” (ibíd.: 182). La puresa és un concepte clau en Jàfer; conceptes com purificar l’instant es repeteixen contínuament. Com hem vist, Jàfer tendeix a la màxima: “L’amor és fosc. L’instant és fum. [. . .] ¿Què queda de l’amor quan l’amor se n’ha anat?! Una saviesa d’ales, una nostàlgia de segles.” (ibíd.: 196).

El poeta, reduït en sinèdoque a “veu”, repeteix incansablement que no-és, que és silenci: “Només som silenci i les veus que ens envolten/ estrofan la memòria dels dies que vindran.” (ibíd.: 184). Llegim en un altre poema: “Hem fet l’amor amb el silenci, i ara tot ens enyora.” (ibíd.: 180). Aquest vers ens recorda una altre de Piera: “La mort, un coït amb el silenci”. Quins dos versos més bonics! Tornem a Jàfer; el per a nosaltres desconegut “mestre amorós” diu: “Ni la paraula ni la idea, ni aquest dolor que ara us escric són perfectes, sinó el silenci.” (ibíd.: 149). Llegim a l’inici de l’“Elegia per a la llum infernal”: “No crec que les paraules servesquen per a res més que restaurar l’oblit. El lloc d’on hem partit és el lloc de tornada.” (ibíd.: 194). Potser l’eix de la circularitat siga ací el propi jo. En Jàfer apareixen constantment imatges egotistes i hiperbòliques del jo: “M’estic fent a la mida de mi mateix exacte” (ibíd.: 192); és una provocació blasfema contra Déu; ja som

lluny d'aquell “¡I nosaltres volíem ser déus!” (ibíd.: 112). En el camí cap al jo, el jo no és cos, no és un viatge alquímic perquè al capdavant l'alquímia també és material; el jo aspira a ser jo sense ser jo, aspira a ser energia. Allò que diferencia Jàfer de la mística, a banda –és clar– del laïcisme, és aquest concepte de l'energia, associada a l'eròtica i a la poesia; però també a l'acció, com en Ginsberg i els orientals: “traslladem el raig a l'energia, i, aquesta, a l'acció.” (ibíd.: 153). La màxima energia, la “màxima claredat” és per al jo líric de Jàfer esdevindre espiral i sobretot color: “I amb cada espurna que m'escapo, m'espiralitzo i em multicoloro, com un déu m'adormo damunt les celles de la llum, i del seu bes m'embriago fins al vòmit d'estrelles.” (ibíd.: 120). Desconeixem el perquè de l'obsessió jaferiana pel “color”.

De tots els poetes dels 70, l'obra de Navarro és la menys sentimental. Tampoc López i Barrio és massa propens a l'efusivitat. No estem d'acord amb Balaguer quan inclou *L'acrobata dels ponts* de Rodríguez-Castelló dins del que ell anomena “neosentimentalisme” de moda per aquella època (Balaguer, 1989). Creiem que aquest poeta és poc donat a la sentimentalitat, i fins tot a la referencialitat. Dins de l'al·legoria simbolista de *La ciutat del tràngol* només trobem dos poemes amorosos (1979: 53-55). A *Esbós del cos* hem d'esperar fins als dos darrers poemes per trobar textos més sentimentals. A “Joc de la memòria” a penes si veiem el jo líric intentant descriure per la finestra un capvespre (com en Piera); però en el bell poema “Nocturn a Alcoi” veiem el cronista sentimental. El títol és ambigu, ja que és escrit (en Alcoi) o dedicat a la seua ciutat (per a Alcoi). En una entrevista (Císcar, 2009j) Rodríguez-Castelló ens diu que “La vida entre la gespa”, de *De foc i danses*, conta el seu servei militar, i a “Banyalbufar” se'ns conta un viatge per aquest lloc mallorquí. En els dos poemes el pes de la realitat és lleu; per exemple, en el segon poema, de 45 versos, a penes si trobem els v. 16-23 i els dos últims com a referencials del tot. Són referencials la narració esperpèntica “A la manera de Foix”; però els dos “Passeig”, “L'estiu, la tardor”, “La insensatesa de la recta” (dedicat a V. Salvador), “La basarda del professor de literatura” (dedicat a Pérez Montaner), “Tarda petresana (5)” i “Darrer diumenge a Petrés (6)”, i a penes uns apunts metapoètics dialectals a la fi del llibre. A *L'acròbata dels ponts* trobem un text referencial –que no ho és– dedicat als de la Forest d'Arana (Rodríguez-Castelló, 1989: 20) i part de la secció “Epigrames”, secció que és fortament metapoètica.

Els quatre temes sentimentals que tractarem a continuació són: l'amor, l'amistat i el sexe (A); la infantesa unida a l'espai mític (B); els paradisos artificials (C) i la màxima (D). Subratllem els submotius temàtics. Per manca d'espai de vegades escrivim seguits els versos. L'amor al País, el podeu llegir a l'apartat 2. 5. 1.

A. L'amor, l'amistat i el sexe

Piera reuneix la seua poesia completa sota el títol *Dictats d'amors*. Els “amors” són múltiples, com veurem. Hi ha alguns poetes que treballen l'homosexualitat, fins i tot des del paratext, com en *Senyals de vida* de Ventura Melià: a la portada apareixen dos joves masculins i a l'epíleg Gil-Albert parla de “Esas señales de vida a las que solemos llamar pasiones, perversiones y, en los casos más decisivos de muerte, pecados.” (Gil-Albert, 1980: 44). Podem sospitar –però no confirmar– el joc o el transfons d'homosexualitat d'algunes citacions; per exemple en el “secretament enyore grècia, / pecaminosament enyore grècia” d'Estellés en Jàfer (1974: 51) o en el “Cos que has estat feliç del gai abús!” de Riba en Piera (1991: 145).

A banda de la condició i opció de cada poeta, que pot explicitar-se –o no– en el text, és cert que Kavafis esdevé una font constant i que sempre hi són, els clàssics grecollatins i també arabigovalencians (sobretot en Piera i Jàfer) tematitzadors l'homosexualitat. El Kavafis que domina és el més sentimental, no el reflexiu dels “bàrbars” que esmenta Piera (1991: 194). No podem discernir si tots eixos “amics” dels 70 són referències gais, si només es tracta d'amistat, si són al·lusions al *Llibre d'amic e amat* de Llull o si és tot alhora. La invocació “Amic” o “company” és comuna en Navarro, Mestre, Piera, Bessó i també en Jaén. Sánchez-Cutillas escriurà *Amic e amada* i Jàfer un sentit poema “Amic amarg”. Piera concentra en un sol vers els tres vocatius més emprats pels escriptors dels 70: “Bés saps tu com t'estime, amor amic amat, / criatura del somni, dolcíssima ficció.” Al darrer vers l'homenatge a la “criatura dolcíssima” de Fuster sembla clara.

En l'hedonista Piera de *Maremar*, el dels poemes “A vosaltres” o “Cossos a Kos”, els “cossos” joves, masculins o femenins, poden ser reals, o un ideal clàssic. Fins i tot, en algun poema, el jo líric de Piera parla de gerros “andrògins” o ja obertament confessa que prefereix les “dones no massa dones” (ibíd.: 233). És evident que el poeta homosexual entén l'espill en l'amor d'una altra manera que l'heterosexual: el “fos confos” Ventura Melià inclou, a *Senyals de vida*, els textos “Mirall” i “Espill” i aquest objecte, a més, domina “Silver look”. Sobre el concepte d'espill i Jàfer us remetem a un exemple que vam treballar en un altre estudi (Císcar, 2014: 15), en el qual parlàvem d'uns versos de Navarro que aparegueren a *Carn fresca*: “tu retaràs allà/ jo ací/ ni tu ni jo farem el cos/ bi-cos de josep-lluís bonet” (Fabregat, 1974a: 182). Malauradament la referència original de Bonet no es troba enlloc.

Els poemes dels 70 inclouen personatges reals homosexuals. Jàfer descriu l'agonia del poeta bisexual Eisenin (Jàfer, 1988: 182). L'homosexualitat de Jaén –ue s'explicitarà a *Fragments* i que ha estat estudiada per L. Picó (2005)–, apareix també en boca de personatges com “Andrea Palladio, ciutadà de Vicenza”: “La ciutat és ara aquesta flaire de la vall del po/ que m'emborratxa, baixant-me al mateix centre del sexe, / i em fa recordar els joves que vaig conèixer a Roma”; abans havíem llegit aquest passatge sexual, seminal “sobre” la joventut: “Aquesta podria ser la nit última a Vicenza, / l'argent últim sobre els joves que lleugers creuan la plaça; el verd últim dels turons, tan

propers allà al capvespre.” (Jaén, 1982a: 18). Només trobem petjades homoeròtiques en Navarro – com repetirem a la segona tart– en un sol poema: “*Auri sacra fames!*”; és a dir, que no trobem homosexuals –sinó fàl·lics només– passatges com l’exclamació “el far d’Alexandria!” de Navarro (1992: 68).

La prostitució masculina apareix insinuada en aquest poema kavafià de Bessó: : “Una estona passada, / has encercat mitja dotzena/ de cossos mentre et feies despensar/ els teus darrers vint duros. / T’ofegues al passeig del bosc, / has oblidat tranquil·lament la pressa. / Però en tornar a casa no portaves/ les claus.” (Bessó, 1980: 30). També s’insinua en un poema a Roma de Jaén, on el nosaltres líric, després d’esmentar el també homosexual Miquel Àngel, diu açò: “els homes busquen/ els homes que estan ocults, amagats entre els arbres, / darrere els autobusos de l’estació pròxima.” (Jaén, 1982: 53). La prostitució masculina s’explicita en un poema de Sellés sense títol que ens recorda el curtmetratge de Maria Trénor *Con qué la lavaré*; el poema diu: “Jo he de benedit amb el bony –les virtuts ja són/ perdudes– els clots de pèl i les natges d’aquells/ que a les cantonades, amb por, nues me les regalen.” (Sellés, 1977: 47).

L’amor pot ser delicat o bròfec; en el primer cas destaquen Jaén i Salvador; en el segon Bessó. Un cop suprimida la censura a la fi dels 70, comencen a omplir-se cinemes i quioscos de pornografia, i els poemaris, de textos obertament eròtics. Cal dir, però, que cap dels poetes dels 70 arriba al to luxuriós d’Estellés o a la provocació política del Taller llunàtic mallorquí. El poeta més eròtic dels 70 és Bessó; ara bé, el seu erotisme no és descarnat, directe, sinó retòric. Podríem aplicar a l’erotisme de Bessó el que Viadel i Camarasa escriuen de la seua obra: “En açò, el poeta, l’erudit, el crític P-Bessó ens demostra que la Raó no necessàriament ha d’ofegar el sentiment i el goig sensitiu.” (Viadel/Camarasa: 1989: 84). Potser el fragment més pornogràfic dels 70, el més obscé i antieròtic siga el de la tortura –real– que descriu Granell en una presó argentina: “Després li fiquen dins la vagina un pal amb el qual l’alcen, / aplicant-li al mateix temps la picana/ amb intensitat a l’òrgan i a l’anus.” (Granell, 2000: 89). Ens sembla el fragment més violent dels violents dels 70 pel fet de ser real.

Però tornem a l’amor carnal. L’erotisme domina fins i tot el paisatge: “Ai, amic, si veiessis aquests turons suaus, / com mamelles verdes!” (Jaén: 1982a: 31). El sexe s’uneix a les necessitats elementals com la menja o la beguda en la poesia de Navarro (ho veurem a la segona part), i també en el jo líric de Mestre: “i un llop se’m mor endins mentre agonitze/ assedegat de tu, gasela o garsa.” (Mestre, 1980a : 23). Aquesta imatge ens remet al *Càntic dels càntics*. Al poema “Fam” Mestre homenatja l’Estellés del pimentó torrat: “Da’m el teu cos! Des del turmell al msucle/ l’enramaré amb oli, pebre i sal.../ Aquest bon vent m’ha obert, lasciu, la gana/ i no es pot fer que em quede sens dinar.” (Mestre, 1981: 39). Ja ho va dir March: la carn vol carn.

Pel que fa a l’amor heterosexual remunerat, cal dir que hi ha moltes prostitutes als poemes

dels 70. Les “meretrius” i els eunucs poblen *Els jeroglífics...* de Sánchez-Cutillas. Tenim els contactes furtius de dijous a la tarda dels presoners/interns en *Paraula de Miquel* d’Escudero (1978: 41-42). La prostitució femenina és insinuada als “*pigalles*” parisencs en les “flors enreixades d’andré breton” de Pérez Montaner. També tenim aquestes “feres” en epítet “salvatges” de Cremades: “feres /sal- /vatges / que / vaga- / pu- / tegan / i bro / gen / i bu / llen / i ge- / meguen / i en- / verguen / la seua / espa- / sa/ crema- / da / a la / fos- / cor / onà- / nica / de les / flo- / ors.” (Cremades, 1976: s/p). Amb el neologisme “vaga-putegen” ens imaginem els clients i les prostitutes amunt i avall del carrer, i com la mà en la masturbació “onànica”,²⁵⁶ els pistils de les flors esdevenen fàl·lics com en les fotos de Mapelthorpe.

Mestre també esmenta l’ofici més antic del món: “(La terra és una pell de dona pública/ carregada d’arraps de colps de rella; / el seu color és gris, usat, apàtic.../ Suren plàstics a l’aigua de la séquia.)” (Mestre, 1981: 81). En aquests versos, la imatge final també és comuna en Estellés. Al mateix poema de Mestre trobem l’amor junt a les baranes del riu, tema recurrent també en Estellés: “Un riu que corre al mar entre baranes/ i ponts de salt esvelt, unes muralles/ cenyint el teu cos nou per la cintura/ que eixampla el fruit d’un preny que mai no qualles.” (ibíd.: 81). També la llegim en altres estellesians com Salvador: “El llarg desig contra barrancs del riu. / Un cementeri de núvols, una allau. / Processó de carrancs per avingudes.” (Salvador, 1984: 47).

Entre totes les prostitutes volem destacar una a la qual el jo líric de Palomero no li fa cas als “vint anys” i se’n penedirà sempre; la gràcia del poema, a banda de l’hiperbòlic final, és que s’anomena dantescaament “Nel mezzo del camin”: “No vaig saber què fer-ne, cambia el semàfor/ i accelerava dins el riu mentre els teus braços/ m’avisaven com una bandera extensa i anhelant. [. . .] Aquella ciutat, aquell barri, aquell carrer, / ara sí, els foradaré demà pedra a pedra, / i em fondré contra el mateix semàfor/ fins arribar a fer un solc de frenades contra l’asfalt indòmit.” (Palomero: 1981. 49).

L’orgasme és descrit en moltes ocasions; Ventura Melià escriu hiperbòlicament: “L’arravatada passió/ féu fondre la nit en grumolls.” (Ventura Melià, 1980: 18). També inclou la tristesa postcoital a “Després” de *Corrents de fons* (Ventura Melià, 1977: 33). Jaén escriu, preciosista: “s’estavellen robís per la pell, / delers com llamps que recorren el cos;” (Jaén, 1976: 53). El llamp esdevé una metàfora eròtica freqüent en la poesia dels 70, en la qual abunda tant la pluja. Vegem-ho en aquest poema sobre l’ejaculació de Jaén, anomenat “Engonals de la llum”:

queien núvols com espases

²⁵⁶ Onan també apareix en un poema metapoèic de Rodríguez-Castelló unit al mite de Narcís: “la purificació dels místics o l’autocomplaença vana de N’Arcís mirant-se en l’aigua. El lloc on es desdobra per parlar amb ell, sentint la solitud ben nua sobre el paper en blanc, l’exercici d’un trist Onan en les penombres de l’absència o allò que no és sinó la parca meitat insatisfeta.” (Rodríguez-Castelló, 1987: 33)

a l'espai de la paret
tota remor de serps i boira.

però esclataren focs, floriren llums
configurant l'alè;

et vaig sembrar d'ànecs els pits,
el temps aturat als teus muscles,

vaig fer flors blanques per tu
i esbarts de gavines et van néixer al ventre. Jaén (1976: 45)

Els poemes dels 70 s'omplin de fal·lus i semen; el semen polític l'hem tractat més amunt en un poema de Bessó. Recordem ara que *Els jeroglífics...* de Sánchez-Cutillas acaba misteriosament així: “Màgiques veus llunyanes anunciaven, que el llim és el semen del Gran Rius. . .”. Centrem-nos en els fal·lus. El sexe masculí pot ser animal o vegetal com en aquest poema de Jaén: “El teu sexe. Palmeres. [. . .] Calenta. Hi ha cigales.” (Jaén, 1982a: 49). Recordem que abans véiem ànecs i flors. En Mestre, l'amant es compara sovint amb un ocell: “La teua mà, com un ocell salvatge, / creua suau la meua pell antiga;” (Metre, 1981: 55). *Mites d'engany* de Matutano es plena d “efeb”, però també de “nards pudents de sexe” (Matutano, 1979: 9), de lliris fàl·lics, però també de “bacores”.

De vegades apareix directament el fal·lus, com en el primer poema d'Àfrica de López i Barrio, que comença així: “Àfrica somnia fal·lus dempeus sobre/ la terra. Orba i silent.” (López i Barrio, 1976: 9). Pensem que en els 70 arriba a Espanya tot allò prohibit (autors com Sade, que vorem després en un poema de Ventura), i també Lacan i l'estructuralisme sociològic, els tòtems i els tabús, etc. Aquests darrers apareixen en Sánchez-Cutillas: “El vent ha tombat la capella dels mites, i els guerrers antics jauen solitaris perquè han perdut els fal·lus de bronze i la clau del gineceu.” (Sanchez-Cutillas, 1976: 47). En el mateix poema, més avall llegim: “preparen la immolació del sexe. . .” (ibíd.: 51). En Cremades trobem també déus repressors i antiecològistes: “fal·lus de déus/ destrossant/ les darrers flors de rec” (Cremades, 1976). El semen esdevé omnipresent; de vegades suggerit: “Serà el dia d'esferes closes/ i farà l'olo dels esguits/ de tanta humitat arraconada” (Bessó, 1983: 27). Les “natges” apareixen sovint en Bessó, i també en una ocasió en Salvador, en un bell poema eròtic ple de “grafittis” i “calç” de joia: “Pels malucs i les natges floriran els ritmes. / Cruixiran magranes del goig/ a cada mot cisellat o nodrit, / pouat en la cisterna de la flama.” (Salvador, 1985: 42).

El coit pot aparéixer violentament o delicada; fins i tot en el mateix autor. Així, si en Jaén a *Cadells de la fosca* llegíem molts “trençar” metafòrics, a *Cambra* trobem passatges amorosos oberts i provocadors com aquest: “Els dies seran llargs, calents. Vora la mar/ somiaré en illes. De nou

l'aigua salada/ ha de xuclar-me el sexe. Un altre estiu penetra.” (Jaén, 1982a: 65). També n’hi ha de més delicats: “T’abrace i et bese. Et sé de memòria. / Llum a les entranyes. Mapes. Illes. Palmes.” (ibíd.: 17); “Tinc la pell tota oberta/ esperant unes terres/ que me porten l’amor/ d’una pell estimada” (ibíd.: 45). Hi ha mil maneres d’anomenar el coit. Hem elegit tres primeríssims plans com aquests: “Forat de tu, forat de mi” de Jàfer (1974: 33), “llenguatge (un remor pellpellpell)” de Seguí (1976, s/n) i aquest de Bessó: “En acabant besa l’ull del pany/ amb mirament i compostura, / el besa, no el besa, només el besa.” (Bessó, 1988a: 29). Volem destacar un meravellós i surrealista coit de fi de poema d’Escudero: “Tot el teu cos a l’altra part del meu.” (Escudero, 1984: 76). Cal observar també aquesta imatge vegetal de Ventura Melià: “Joiós plaer, / cos amb cos, / amor i amor, / entrebancats.” (Ventura Melià, 1977: 69). Convé parar esment que el mateix autor emprà termes abstractes per a l’amor: “Cosmos i CAOS arreu copulen.” (1977: 29).

Molt curiós resulta el coit mesclat blasfemament amb termes cristians. Ventura Melià emprà termes marians: “Emparava amb les mans, / anussava amb els braços; / fonia con amb el cos, / feia estança plena de gràcia.” (ibíd.: 61); hi apareixen la Verge valenciana dels Desemparats i la generalista “plena de gràcia”. Però també tenim la “glòria” o l’“amén”. Escriu Mestre simbòlicament sobre l’amor: “Qui porta dins la llum del pleniluni/ no tem la nit ni el temps orfe de glòria!” (Mestre, 1981: 119). Més clar ho veiem al poema “Nu” de Mestre: “i em vas donar en un instant de glòria/ la serenor i el seny que delereva.” (1980a: 26). La “glòria” és un isomot de *Discursos de salvació* d’Escudero, també amb un valor polític; destaquem en els versos següents la “glòria” com a lloc físic i erogen: “I tot d’una s’endinsava cap al centre de la glòria, / una línia ratllada per segons de suplici” (Escudero, 1984: 65). El sexe és sovint unit a la mort; és el *topoi* de L’Eros i el Thanatos; veiem-ho al poema “Erotomania” de Bessó; no debades, aquest mot ja inclou la “mort”; en aquest text Bessó col·loca com a anàfora “Ho férem”; aquest orgull recordatori va a poc a poc tornant-se amarg, potser perquè amb la “vesània”, mot final del poema, o follia amorosa, els amant creien que se salvarien; però “l’home/ i de la bèstia acoblada, de Déu” no els salven: “ja havien previst la nostra sort” o “Però cap paradís no ens fou dolç”. Aquesta concepció de l’amor a mort, foll –surrealista– i embogit,²⁵⁷ com si d’un *carpe diem* es tractara, és típic dels 70. Ho diu Rodríguez-Castelló: “Lliurats a aquesta follia que en diem estimar-se” (Rodríguez-Castelló, 1987: 55).

Pel que fa als tabús, trobem en primer lloc la mort. L’amor no sobreviu a la mort com al poema “Clau” amb què clou la I part de *Fletxes de Mestre*: “L’absurd del món l’explique amb aquest tacte. / Què més hi pot haver? La mort? Serà / la fi del bell miratge que ens enganya/

²⁵⁷ Volem ara destacar aquesta força de l’amor com un sol colp, però hiperbòlic i definitiu; Escudero escriu: “I tu mataves les herències, t’enfugies del mapa, / trencaves totes les insolències de totes les fronteres/ amb un colp sol, absolut, de segon i segle/ i tornaves simplement a l’acte de la pell.” (Escudero, 1984: 75). El joc del v. final “acte”/tacte és clar. Ventura Melià, deixant de banda l’erotisme, escriu: “D’un sol colp commoure el món volia.” (Ventura Melià, 1977: 20).

polidament. Besa'm de nou. Amén.” (Mestre, 1981: 57). El tacte esdevé omnipresent en els 70.²⁵⁸ Si tornem als tabús, trobem el dur final de la dona amb el fetus en un pot d'*Innocents de pagana decadència* de Palomero (1978: 30) –que recordem haver llegit en el cas real del bohemí Sawa en *Las máscara del héroe* de De Prada. Un avort més poètic és aquest de López i Barrio: “March Chagall fa avortar la llum.” (1976: 37). Presenciem també l'orgasme i fel·lació de Crist en “La vastitud” de Jàfer (1988, 165-166).

També llegim costums sexuals diferents. Així, en el divertit poema “El capità dels pirates”, de Palomero, el capità es travesteix: “Li agradava partir: / es depilava aixelles cada dissabte, / cames i celles, / i s'ho feia molt a gust. [. . .] Amenys, tindrè la satisfacció/ de donar llebre, essent com sóc/ tan bona i fina gata. / Ungles tinc per demostrar-ho.” (Palomero, 1987: 17). En un altre text del mateix autor llegim: “transgredia les pells de les plàcides putes, / transigia a plaers d'ambigües rutes” (Palomer, 1981: 9). Tant en el primer com en el segon text trobem Palomero jugant amb l'eròtica del llenguatge: en el primer, amb l'expressió “donar gat per llebre”; en el segon, amb la rima i la paronomàsia antitètica entre “transgredia” i “transigia”. L'orgia apareix en poemes de Pérez-Montaner, o en el títol “En acabant l'orgia” de Piera, però potser no és eròtica; en Matutano, en canvi, sí que ho és. Així, el seu jo líric exclama: “bells rostres jovenívols rostres bells!” (Matutano, 1979: 19). Més avant, però, el preciosisme esdevé lascívia: “com una voliaina borratxa de safrà/ acudeix a l'orgia l'efèbic donzell / -ja guspises de sàndal cremen bambolles/ d'escarlata als muscles desconeguts de la nit-;” (1979: 27). També apareixen les malalties de transmissió sexual; Bessó les empra per escarnir a *Les llimes de la vosgina*, i Piera sembla parlar de la sida en aquest fragment de *Maremar* de l'any 1986: “que vénen a Mikonos de mel per trobar el plaer/ i se'n tornen havent pagat caríssima una taca al llençol.” (Piera, 1991: 300).

El dolor de l'amor és causat per tres motius: la fi de la relació, la separació de l'amant, i el dolor que dona plaer sexual. En aquest apartat tractarem el darrer dels tres punts anteriors. Una altra pràctica sexual és el sadomasoquisme. I no ens referim ara a l'amor com a camp de batalla, com en aquests versos de Jaén: “Discurs de la batalla. / Cavalls li obrien a la mar les ones.” (1982a: 9). El text més programàtic sobre el sadisme és el culturalista “Amor a mort” de Ventura Melià, en què ve la “condemna a mort” de la mà de “Boccacci, Macquiavelli, Sade i Poe”. Hi caldria afegir Artaud i Genet²⁵⁹ com a autors de culte dels 70; el text acaba així: “I tanta teoria homicida/ sols ha servit/ per a empremtar avall/ aquest amor roent. // La vida s'inflama amb l'alé de la mort.” (Ventura Melià, 1977: 66). Els poemes de Ventura Melià s'omplin de fuets, cavalcades i enumeracions eròtiques; de vegades, però, ens sorprén un passatge delicat i violent alhora com aquest: “Nevada gentil/ vesteix

²⁵⁸ Rodríguez-Castelló empra aquesta bonica imatge eròtica: “L'equilibrisme del tacte.” (Rodríguez-Castelló, 1987: 51).

²⁵⁹ També pot referir-se a Jean Genet aquest passatge de Sellés: “Batallador sota les taules/ va el dimoni, / esquelet/ de les nostres guitarres/ narcòtiques, genet, narcòtiques.” (Sellés, 1977: 29).

els cossos florits de cops” (1977: 58). L’amor també esdevé violent, com en aquest passatge de Bessó: “Des d’aquesta cambra on el silenci/ és fòbia de baladres, d’angoixes/ esmorteïdes tractaràs/ de reprendre el mot just: / desunglaràs carns vermelles, espatles/ nues (agraesc l’estratègia).” (Bessó, 1984: 39). En Escudero la imatge violenta resta en suspens: “Despulla’t. El vent decidirà quina crueltat convé.” (Escudero, 1984: 74). La poesia dels 70 es plena de gent cruel; de vegades, la crueltat política és positiva, com en *Cremades*.²⁶⁰

Pel que fa a la descripció de l’amant, en tenim algunes interessants i diferents; des de la senzillesa de Cardona i Mestre, fins a la hipèrbole astronòmica i geològica de Jàfer i Rodríguez-Castelló o fins al preciosisme barroc de Bessó. Entre els poemes breus i senzills, en tenim aquests que copiem sencers: “Els braços, / els colzes, / l’esquena, / han recordat/ un desig. (Cardona, 1981: 51); “Del teu somrís, la vellutada estança; / del teu esguard, l’indret de la memòria; / del teu alé, la cànvida estatura, / i del teu cos, ai, del teu cos, l’aixella.” (Mestre, 1981: 51). Palomero empra l’astronomia libidinosament, com Estellés: “Enroscada damunt la molla dels meus ossos/ com atmòsfera [sic] sobre esfera de planeta, / amb el penis violent et somouré la pelvis” (Palomero, 1981: 11). Més contingut es mostra Rodríguez-Castelló, que destaca per la descripció de l’amor i del sexe com una fusió dins el cosmos. Vegem-ne dos exemples: “sobre el piano de la vida/ dues mans recorren la incertesa/ cançons orbitals la nit música i paraules” o “a bord de la nau d’un clar desig veiérem estendre’s/ la mar de la transparència i els confins de l’equilibri” (Rodríguez-Castelló, 1989: 11 i 62). Al poemari *De foc i danses* el mateix autor descriu l’amor mitjançant l’astronomia²⁶¹ en els poemes homònims “Joc de planetes”; en copiem un que destaca pel seu erotisme contingut, hiperrealista si voleu, ple d’el·lipis geomètriques i lingüístiques:

Sovint Saturn descriu estanyes òrbites, el·lipses silencioses, fascinades corbes, paranys d’absurda geometria, rotacions en el mateix punt de l’espera. En canvi Venus, viatjant del capvespre a l’alba, desfulls els seus pètals de gebre, cristalls il·luminats que la lluna guaita dibuixant l’enyor mb llavis de porcellana blanca. Llavors, envoltat de nou esferes de nacre i tres anells de flama, Saturn volta Venus que feliç en l’inrevés de la seua trajectòria, s’estimba en l’espai estel·lar de la seua esplendor esbatanada. (Rodríguez-Castelló, 1987: 38).

El mot “geometries” ens fa recordar els “angles” i “espais” de Morell, i ens fa pensar com l’amor sembla estar absent del seu discurs. Però tornem als altres poetes. La descripció del cos estimat esdevé geogràfica al “N. W. del tòrax” de Ventura Melià. Voldríem destacar de *Senyals de*

²⁶⁰ La crueltat va unida a la joventut i a la rebel·lió: “perquè som els cossos més bells i més cruels/ de la nostra generació hem escollit la llum/ del foc abans que el cadàver, / han nascut a la pedra, durs com la pedra, fets/ pedres de foc colpejades per onades de pedres/ al vent, / sabem que ara és mà, companys, demà hi haurà/ silenci.” (Cremades, 1976).

²⁶¹ No analitzem ací la importància de l’astrologia perquè del que no podem parlar val més callar com digué Wittgenstein. Només apuntarem que és un motiu temàtic puntual en Ventura Melià i sobretot en Jàfer; actualment (2015) encara, com podeu comprovar a la seua pàgina web *La Terra d’Enlloc* (<www.salvaorjafer.net>).

vida –llibre en què també s’inclou el poema anterior–, el magnífic “Cau del bes”. Ventura Melià parafraseja el llenguatge religiós en aquest passatge eròtic: “Pètals carmesí obren el calze satinat/ per on s’esvara la llengua, / cercant caliu i comunió.” (Ventura Melià, 1980: 32). Bessó és el més barroc dels 70 pel que fa a la descripció eròtica; entre les múltiples referències a les zones erògenes amb les quals Bessó, com diu en un poema, “fa culte del seu ventre” –fins i tot en títols com “*Cunnilingus*”– n’hem triat unes quantes. Així, pel que fa a l’home: “em dreçaré ert, a les palpentes” (Bessó, 1983: 27) i el “dit d’amor” de l’hiperbòlic i fàl·lic “Pirogravat” (Bessó, 1984: 37). Quant a la dona: “un llavi/ corredís, / una porta mig oberta/ un robí destil·lat” (Bessó, 1988a: 16). Finalment, en relació amb l’hermafroditisme: “somrís de lila oberta,” (Bessó, 1980: 36).

Entre les parts del cos voldríem destacar els cabells; en la moda dels 70 sovint els homes també duïen els cabells llargs. Més interessant és la imatge erògena “cabells desemboscats” que trobem en López i Barrio i sobretot en Bessó. Del primer llegim aquest fragment: “Atapeiré el xaloc entre les mans/ com un déu implacable, / tot oferint-te esberles de vent/ per apaivagar la teua ratja/ de cabells desemboscats.” (López i Barrio, 1988: 18). Bessó l’empra moltes vegades, el “desboscament”. Vegem-ne uns exemples: “Bec -car ja n’accepte l’auguri- / el temps obert de forest clivellada; / el dors repudie del goig/ al capciró que em desficia.” (Bessó, 1984: 25); “la dolça saba de l’amic que et besa, / el desboscament dels sentits tardívols/ i la cendra de l’entretemps més pulcra.” (Bessó, 1983: 60).

Ventura Melià té, a *Igual vol dir Itàlia*, una secció anomenada “Itinerari”, en què descriu objectes o personatges artístics. A partir de l’art l’emissor passa a la realitat; aquest pas s’inverteix a “Rostre”, poema d’una altra secció en el qual de la realitat intenta es fa art. L’emissor de Ventura, metapoèticament, ens ho explicita: “Rera una carota posen els artistes/ la seua pregona veritat. / Fan així del tema sols un pretext.” o “Silenci i llunyania/ m’empenyaven a muntar altra realitat: / aquesta aparatosa hrepresentació.” (Ventura Melià, 1981: 39 i 63 respectivament).

Volem acabar la descripció del cos amb dos poemes on l’amor esdevé geogràfic. El primer és el magnífic i metafòric text “Endins” de Ventura Melià: “Oh, ben endins, / allà on tot són diamants, / on aigües mai no vistes corren sense aturar-se, / on la pedra és carn i el foc és aire, / allà precisament és el centre d’amor.” (Ventura Melià, 1980: 33). La mateixa imatgeria preciosista, potser herència del decadentisme, la trobem en aquest text de Bessó, mesclada –com és freqüent en aquest poeta– de metapoèsia:

Al capdavant t’esforces
de creure a la fortalesa inexpugnable
de les paraules dignes,
allò que dius amb massa obscuritat poema
i només relata una experiència

jovenívola. Un exemple:
 Unes natges nues a prop dels teus llavis
 porucs, unencontre sobtat, els rostres
 anihilant un voluminós i lleuger
 silenci. L'extensió d'una praderia
 amb tòpics de verdura i senzillesa al cor,
 mesclant somriures i treballs,
 nova armadura.
 Al capdavant t'esforces
 de creure als batecs del cor encisat
 de mots destriats però mai no dits. (Bessó, 1983: 31)

A continuació treballarem tres motius temàtics que envolten les circumstàncies pseudoreals o metafòriques de l'amor: l'amor filològic, l'amor pluvial i l'amor-barca. Partim del poema "Pluja d'hivern", de Mestre:

Era dissabte,²⁶² saps? Plovisquejava.
 T'esperava enardit i quan vingueres
 el cel era un torrent o catarata
 que amerava el teu cos acaronant-lo.
 Parlàvem dels teus versos. La conversa
 es clogué de repent, morta de pluja,
 quan trobí els teus cabells i vaig mirar-te.
 No gosàrem dir res. Ens férem barca
 i solcàrem plegats l'ampla vesprada.

 Ja no plovia més. T'acomiares
 i el teu adéu tranquil em deixà als llavis
 un tast de llibertat que asserenava. Mestre (1980a: 41)

En aquest poema se'ns narra l'espera i l'arribada de l'estimat/da en un dia de pluja. Després ve l'amor filològic: "Parlàvem dels teus versos". A continuació llegim l'acte amorós suggerit amb un passeig en barca sobre un mar d'implícits punts suspensius, i per fi resta l'empremta –ací felicitat– de l'amor sobre el jo líric. La pluja, com a bon fluid, ha "amerat" el poema i apaivaga l'"enardiment" cald del jo líric. Al v. 8 trobem la metàfora *A* (nosaltres) *es fa B* (barca). Començarem tractant la relació entre la pluja i l'amor.

És molt curiós com en un País com el nostre on en general plou escassament, els encontres

²⁶² Aquest dia de la setmana esdevé trist o negatiu en el cas de Salvador; en desconeixem el motiu. Escrivé el poeta: "Serà -sens dubte- dissabte. [. . .] Tota la teua vida s'anomena dissabte/ o vigília d'armes o nit rera la flama." (Salvador, 1985: 35).

dels amants siguen en dies de pluja; aquesta, a més, va associada al vent i al perfum, que és un element bàsic per al record. Veiem, per exemple, un dels dos únics poemes amorosos de *La ciutat del trangol* de Rodríguez-Castelló:

has vingut desfullant-te pètal/ mentre una pluja/ ruixava finíssima les temples i els llavis, / amb una flaire de multituds/ a les aixelles, / te n'aniràs, potser, amb la darrera brisa, / quan el sol eixugui les deus/ de les fondàries/ i el teu ventre, que brollava arrel pregona, / ja no s'amare, lívid, / del mar dels meus ulls. / i rajarà aleshores la pluja/ i cauran estels i brillarà la terra/ fins que un altre vendaval/ et negui de bell nou/ als cercles nus/ del meu redós. (Rodríguez-Castelló, 1979: 53)

La “pluja”, que potser era suor a l’inici, esdevindrà una “pluja” dins del “vendaval” estellesià d’arraps i besos de l’amor. Associar pluja i amor és ben fàcil; recordeu Dànae. Sobre la importància de la pluja eròtica en Piera remetem a la tesi de M. J. Escrivà (2000), que destaca el vers de Verlaine: “Il pleut sur mon coeur comme dans la ville”. Aquest vers també és reprès per Jàfer amb els termes següents: “Ja plou sobre el meu cor com damunt la ciutat” (Jàfer, 1988: 182). Ací, el jo líric de Jàfer ha perdut l’estimat (un tal “Rafa”) i la pluja-plor li ho recorda. El mateix motiu d’abandó i pluja trobem en Jaén i Ventura Melià. Jaén escriu aquest passatge: “plou a gatwick/ i humits cristalls desen carícies; / plou abandó d’ocells fugits cap a la llum; [. . .] la pluja fa escruixir la boirina/ preludiant el primer oblit/ de les cares amuntegades damunt la teua cara.” (Jaén, 1976: 61-62). En aquests versos l’estil és simbòlic i el to pessimista, contrari a la plenitud d’aquests altres del mateix autor: “Sota el xàfec tremolen les extenses arbredes. / Ara aquí, com a Roma, amb goig m’ompli la pluja.” (Jaén, 1982a: 55). En el text “Canyes o pluja”, de Ventura, és una altra ciutat italiana l’evocada, Milà:

Plou ara mateix, / contra els vidres de la finestra. / I amb el concert que dóna/ sé rebre el seu missatge. / La pluja de Milà, amb llampecs i trons, / quan tu que hi ets tan lluny eres a prop. / Escolte la pluja i tempesta/ i mil canyes em fuetegen. / Creix una mena de devoció oblidada, / torne a sentir la vibració primera/ i tot es transfigura. (Ventura Melià, 1981: 75)

El títol del poema és ambigu: el sostre de canyes,²⁶³ tan valencià, evita la pluja, ara bé, també tenim la concepció de l’amor-dolor, del llamp, que veurem després. Ventura torna a insistir en el tema en un altre passatge: “Quan cauen grosses gotes/ i la pluja em fujeteja, / veig que ha canviat el temps. / Poruc com sóc, / tem ser la víctima/ d’un teatre fet de cops i efectes. / (penedit d’actes molt

²⁶³ En aquest poema de Bessó trobem les canyes no agrícoles sinó de pesca: “l’arc de les canyes/ ens sembla/ un vaixell lluminós” (Bessó, 1979: 66). En López i Barrio apareixen unes altres canyes geomètriques: “El cel ple de canyes formades/ geomètricament llueix mentre que Àfrica/ passa sobre l’aigua robant cossos d’infant.” (López i Barrio: 1975: 41).

boirosos). / Així també passa amb els sentiments.” (Ventura Melià, 1980: 14). Bessó també tracta el tema de la pluja i l’amor:

Quan la nit s’avança em demanes/ si sóc capaç/ d’aguaitar-hi fins que la pluja/ cesse, recordant la darrera/
conversa: / mants afers poden éssers regulats. / Em considere un xic estrany/ a cambra meua/ car sé que moltes
ones/ floten encara a l’atzucac. / L’aigua plovisqueja amb la certitud/ de no gosar mai palpejar l’ombra. / Les
papallones de la llum/ em deixen llurs emprentes/ a la parpella. (Bessó 1984 27).

Sempre hi ha la necessitat de fixar les imatges, les sensacions del passat, en els ulls i l’escriptura; vegem-ho en un poema de Cardona: “Un estel/ ha tombat/ al ‘delit’: / una imatge/ s’ha quedat a les parpelles.” (Cardona, 1981: 54). Tornem de nou a la vetlla d’amor plujosa amb el text “Lligassa” de Mestre: “Íntimament units des d’aquell vespre/ fresc i plujós, de núvols com columnes/ d’un llit immens i tou, la mar salvatge, / on naveguem encara a tota vela.” (Mestre, 1981: 97). El text “Pluja” de Pérez Montaner és més complex perquè mescla el tu i jo, la pluja però també la lluita social: “no tinguis por l’aigua s’obre en ventall/ vindrà la pedra potser i el marbre/ i esdevindran roses o punys tan lluny/ tan sol però tu et rius” (Pérez Montaner 1976: 15/16).

En alguns poemes dels 70 dues persones deixen la lectura conjunta o l’estudi per fer l’amor. És el que podríem anomenar amor filològic, que potser té l’origen en el passatge de Paolo i Francesca de la *Divina Comèdia* de Dant. Ventura Melià sembla fer-hi un cluc d’ull en aquest passatge: “He vist que -per amor- llegeixes el Dant, / *rara avis*.” (Ventura Melià, 1981: 19). En Cardona llegim aquest poema: “Damunt de/ cada bri d’herba/ descobríem/ el nombre de síl·labes/ I oblidàrem els ulls al/ paper. / Mentre ens fèiem/ bombolletes d’alè i secrets. / Ens vàrem ploure damunt.” (Cardona, 1981: 46). Ací, el nosaltres (A) –en metàfora *A es fa B*– es transforma en “bombolletes d’alè” (B). Ventura escriu sobre el tema de l’amor filològic dos divertits i entremaliats poemes, “Síl·labes saltant” i “Exercicis de gramàtica”, que transcrivim tot seguit:

Vingué –com diria Kavafis–
a consultar uns exercicis de gramàtica,
covant alguna idea més humana.

Els papers cobriren l’ampla taula
que aguantava l’antiga saviesa,
i aviat les ulleres els feien companyia.

Capficats en una fena urgent
no ens pesava el pas del temps.

Fou un col·loqui amb exemples pràctics,
improvisats sobre la marxa.
No hi mancaven frases en futur,
amb prudents condicionals,

usant el més recent passat
i respectant les regles del present.
Se'n pot dir 'exercicis de gramàtica'.

Ventura Melià (1980: 15).

Moltes vegades tenim un jo líric experimentat que ensenya un tu. Ventura tracta el tema amb un poema de títol explícit, "Ensenya'm": "“Ensenya'm a fer l'amor”. / T'ensenyaré, amor, tot el que sé/ i junt descobrirem el nostre paradís. [. . .] Dels actes gratuïts/ extrauré la bellesa/ que ens deu guiar. // I tu, sols tu, amor, / ets, amb escriex, / la penyora d'un llarg aprenentatge.” (Ventura Melià, 1977: 32). La "penyora" amorosa, el "gest" i el "guia" que apareixen en aquests versos són conceptes claus en la poesia de Ventura. Cal dir que quan esmenta el "paradís" pot semblar ridícul, però no ho és perquè, com veurem més avall, es participa del *topoi* de l'amor divinitzador.

Els poemes dels 70 s'omplin d'amors i/amb adolescents. Els "efebes" clàssics poblen les pàgines de *Mites d'engany* de Matutano, *Lívius Diamant* de Jàfer i *Els jeroglífics...* de Sánchez-Cutillas. Pel que fa a les obres que tracten aquest tema, l'*Amado mio* de Pasolini²⁶⁴ és traduït per Navarro al Mall i Aschenbach, el protagonista de *La mort en Venècia* de Mann (i en cinema de Visconti), apareix a *Coltell al cap* de Navarro. D'una altra banda, Matutano escriu: "voleteja el raig lluent de l'oblit, i com von aschenbach/ pel foc de la mort enlluernat, em morc [sic] las [. . .] repetint tantes vides per l'única mort mortes." (Matutano, 1979: 17). Palomero dedica a la "nínfula" *Lolita* de Nabokov dos poemes: "Lolita" i "Edgar H. Humbert". El primer acaba amb Humbert desconsolat: "com el lleu volar d'una rara i desconcertant/ Plebejus (Lisandra) cormion Nabokov, / que mai no podràs caçar, pobre Humbert Humbert." (Palomero, 1981: 18). Més groller és Bessó que té un poema que resa així: "A Conxeta, de setze junys anyada: malgrat la seua mancança de recursos previs, era la més valenta de la pollada." (Bessó, 1987: 16).

L'*alter ego* de Ventura escriu: "Per tant -li dic- els més cruels/ deuen ser els amants italians més joves. / Ella sospita que en tinc una prova." (Ventura Melià, 1981: 77). Jaén també parla de "noi cristal·lí" o "nois de divuit anys" no sabem si en el record o coetàniament. Piera, al text "A vosaltres", lloa la bellesa eterna i apol·línia de la joventut sota el culturalisme apassionat que el caracteritza: "A vosaltres/ cossos de divuit anys/ cridats per la natura predilectes. // A vosaltres/ perfils inassolibles de la joia/ estàtues antigues. // A vosaltres, / suaus marbres lluents/ rostres de Botticelli. // A vosaltres/ plaer i paraules / a vosaltres." (Piera, 1991: 277).

La poesia de Mestre es plena "d'amor adolescent [. . .] de fruit novell, tan innocent" (Mestre, 1980a: 40) i de diminutius en clau com "astoret"; llegim el poema "Inici": "Quina edat tens? I em sorprén la minvada/ xifra desl anys que en tu s'han fet ofrena, / oh, cos novell, esvelt de cortesia, /

²⁶⁴ La influència de Pasolini degué ser enorme. Sobre la seua mort, Bessó escriu "Trenc d'alba" (1984: 13), i Ventura Melià li dedica un sentit "Matirologi" (1981: 83). Jàfer tradueix poemes seus, entre els quals "Transhumanar", i en una entrevista declara que sembla que va ser un dels autors clau que afavoriren el seu pas cap a la -matisable- accessibilitat (Alberola, 1986). Altrament, Granell escriu un "Ucellaci e ucellini" (2000: 107), com el títol d'una pel·lícula de l'italià.

de dolça pell perlada d'atzabeja.” (ibíd.: 24). El jo de Mestre experimentat gaudeix del cos més jove perquè sap que el temps passa; davant del “No temps la mort” o “Amic, el món qui el pot capir?” (ibíd.: 31 i 35), el que cal és gaudir del moment. L'amant experimentat ha de passar la “torxa” de l'amor al jove i aquest al següent: “Que els bons déus et conserven intacta/ la tendral il·lusió del moment!/ I que pugues, quan t'arribe l'hora, / passar viva la torxa cremant.” (ibíd.: 39).

Una de les imatges més boniques i elegants per simbolitzar l'acte amorós és el cos-barca en la mar de l'amor. Per exemple, al poema “Bolero d'Altea”, de Mestre: “Vela llatina, jo; / tu, port amable, i l'alta nit del món/ impenetrable. // Tu, amarrador feliç; / jo, fràgil barca, / i aquest racó petit/ de Bellaguarda.” (ibíd.: 46). Mestre hi alterna en el joc de l'amor el jo i el tu amb les metàfores *A, B* i *B, A*; el mot “impenetrable” esdevé també eròtic. Cardona mescla el tema amorós marí amb el motiu de la cançó que esdevindrà clau en *Pessigolles de palmera*: “Seria cançó, / portaria una barca/ i m'amararia/ a la cala més plana.” (Cardona, 1981: 33). El Palomero de *Crònica carnal* escriu dins d'una de les seues enumeracions descriptives: “lleugera com una barca fràgil/ escomesa per un vent humil abrivat”. Després, aquest discurs s'embruta eròticament.

La imatge del jo-amant mariner té una gran presència des de Salvat-Papasseit. L'*alter ego* de Jaén descriu admirat els mariners bretons a *Cambra de mapes*. Navarro parla del nom com a barca d'amor i condemna. En la concepció vital i amorosa de Jàfer tot és viatge; de fet en un poema trobem “El rem/ d'amor” fàl·lic (Jàfer, 1988: 280); ara bé, el “riu de l'amor” apareix buit d'amants: “Riu de l'amor que/ no té vaixells, ribera. / Espill de la solitud. Bandera.” (ibíd.: 130). Aquest poema és molt bonic; en primer lloc, perquè sacrifica els verbs, fet que concorda amb la manca de moviment amorós. En segon lloc, perquè enllaça quatre metàfores: *B1 d'A, B2. B3. B4*. L'amor (*A*) s'identifica amb un “riu” (*B*) no navegat, és a dir, sense amor. En tercer lloc, perquè hi ha una gradació sentimental cap a l'orgull o el reclam: l'amant és sol, fàl·licament varat, però és visible, ert, prest per a nous mariners. En el discurs homoeròtic –com ara el de Jàfer– l'espill és molt emprat. La mateixa imatge de desolació orgullosa, mesclada ara amb el seu isomot “desert”, la trobem en un altre poema posterior de Jàfer: “En el riu de l'amor no hi ha ni rem ni barca, / és un desert immens ple d'oasis incerts, / de genets immortals que envolten el destí, / que, així i tot, són salvatges, però altius i perfectes.” (ibíd.: 178).

L'altre ofici de l'amant és cavaller o genet. En trobem molts exemples; potser, darrere d'aquests versos de Sellés, s'amaga Genet, autor francès maleït: “Genet, /genet, / les nostres boques corcades” (Sellés, 1977: 27). Ventura escriu aquest passatge en prosa dins d'un poema en què mescla de nou amor i dolor: “Batecs, pensades insostenibles, fuetades dels rulls/ rossos cabells, batament del cuir lliure, fermesa del/ ventre sota les mans, testa girada del genet, paraules/ que el vent apressat estripa. . .” (Ventura Melià, 1977: 28). Trobem “cavallers de fortuna” i “errants” en Jàfer i en Sánchez-Cutillas. Els poemes s'omplin d'amor cortés, explícit en la secció “Cançons de

fin'Amors" de Bessó (1988b: 39-45). Moltes vegades el discurs amb el tu amat s'empelta de *senhals* trobadorescos; per exemple: "Convida'm, midons, / a la inèdita festa del teu cos." (Piera, 1991: 128). Els poemes també s'omplien de "penyores" i "ofrenes" cap al tu. Volem destacar dos poemes d'amor cavallerescs amb una estructura semblant; els dos tenen un tema constant en anàfora i un final breu i bonic, que el reprén o el capgira. El primer és "Afrodita de Rodes" de Piera; després de moltes estrofes amb l'anàfora "Deixa'm" com a vers inicial, el text acaba així: "Deixa'm ser-te cavaller. / Sigues tu la meua dama." (Piera, 1991: 292). L'altre poema és de Rodríguez-Castelló; l'anàfora inicial d'estrofa diu "que em siga dat el do de" i a la fi del text llegim: "ni que només el de mirar-te [. . .] ni que només el d'enyorar-te/ em siga dat." (Rodríguez-Castelló, 1989: 58).

Dins l'espai eròtic interior tenim la cambra d'amor i en el cas de Ventura els espills; no estem parlant ara de correlats objectius sinó de proves evidents del plaer enyorat. Ventura escriu a *Senyals de vida* tres poemes sobre l'espill dels combats amorosos: "Espill", "Silver look" i "Mirall". Aquest és un objecte *voyeur* i alhora metàfora de l'homosexualitat. El segon dels poemes té un apunt futurista: "Més dolça és la carn pel matí. / I l'esguard d'argent/ que tant va prometer/ sota les parpelles/ carrega les piles." (Ventura Melià, 1980: 30). A continuació reproduïm el primer dels poemes, "L'espill":

L'espill ens respon a tall de ressò,
i si calla a la fosca tot sentint-nos,
sap mostrar-se eloqüent sota la llum.

Il·lumina la nostra quietud
i harmonitza el nostre abraç.

Per a veure la vida com un teatre
vas instal·lar l'espill davant nosaltres.
Que l'Art tot disfressant-la li done
nova força a la realitat.

L'espill, benèvol, quan estic jo sol,
com l'amic que coneix el preu del silenci,
torna natural el meu monòleg:
sap que el que pense és gran veritat. Ventura Melià (1980: 20)

La cambra és el lloc de l'amor; Ventura escriu al text "Cambra: "Recordaré el racó on ens abraçàvem. / El terra, blanc i negre, / per on hem rodolat/ com jugant als escacs. [. . .] Aquesta cambra ja és ben meua, / té trossos del passat. / I recordar la cambra serà recordar-nos" (Ventura Melià, 1980: 27). Ací la imatge és molt bonica, els escacs-amors en aquest sòl de terratzo, típic de les cases valencianes.²⁶⁵ Al poema "Interior" de Mestre llegim: "Mentre esguarde l'escena/ familiar

²⁶⁵ Per exemple, Estellés escriu al pròleg a *Fletxes de vent* de Mestre: "De vegades evocava –si era Dénia, per

i domèstica/ (la mare amb el diari), / suaument, amb el peu/ acaricie i tempte/ la gastada catifa/ que anit mateix va rebre/ el nostre abraç, atònita [. . .] No sé si tornaràs, / però si no tornares/ ets ja record i el peu/ discretament t’evoca.” (Mestre, 1980a: 42). El peu (que també apareix en aquests versos) esdevé, freudianament, un objecte d’amor; sobretot en Bessó.

Hi ha altres llocs no tancats on fer l’amor. Sobretot tenim la natura, sota els arbres, sovint a l’hora del crepuscle. Pense en els avellaners de Palomero. Però també tenim amors més arriscats; per exemple al poema “Barata” de Palomero:

Cec, t’havia olorat la presència, / i a canvi t’adonares/ que front a tu, aquell prestidigitador, / era expert en jocs de mans impossibles; / per això, amb els peus descalços, / al temps que menjaves maduixes, / sota la taula del banquet/ vaig començar a explorar-te les cuixes/ mentre despistava el teu marit discret/ amb una discreta història de bruixes. (Palomero, 1981: 37).

En aquest *fabliau* Palomero posa un d’aqueixos cecs de la literatura faceciosa medieval i picaresca renaixentista; el cec, però, és el marit cornut. També trobem ací el peu-fal·lus. En un altre poema trobàvem Humbert, el de Lolita, “flairant-les, / endevinant [. . .] cossos menuts” (Palomero, *ibíd.*: 19). Hi ha amors més o menys públics com aquest de Piera: “Des d’un indret anònim de la plaça/ creixen gemecs d’amor sobre la brossa.” (Piera, 1991: 204). Tampoc el jo de Mestre es reprimeix quan estima ni pensa en els altres, com al poema “Plaer”: “Quan faig l’amor no m’agrada el silenci, / sospirs porucs, mordaça dels gemecs.../ M’estime més la glòria i la ventada/ dels crits, oh, clars indicis del plaer.” (Mestre, 1980a: 29, complet).

El tema del doble és associat al mirall. Bessó, atenent el seu cognom, titula *L’alter ego* un poemari seu. A la segona part tractarem els diferents noms i desdoblaments del jo líric de *Bardissa de foc*, de Navarro. També sota el tema del doble tenim l’eterna solitud del jo líric. A *L’esmorteïda estela de la platja*, de Jàfer llegíem versos especulars com aquests: “Forat de tu, forat de mi” o “Tu véns a mi, i véns de mi. Si no t’estimo, digues-me pedra.”. Però és al poema 23 on el jo confessa la seua solitud: “Cada dia m’invento el teu crit, el teu nom, / la teua veu de nacre esqueixada i sola.”; més avall arriba la síntesi: “m’arraparé el teu pit” (Jàfer, 1988: 72). La unió –també pronominal– del tu/jo esdevé total. L’altra màxima síntesi del doble és aquest vers del *Com si morís* de Verger: “Deia el seu nom la meua teua veu.” (Verger, 1986: 20). El jo sempre és sol en el meravellós poema “Com si morís”: “Parle de mi.”; malgrat no ser, o ser a penes, “Desert de mi”; “Calla tot i jo n’era el silenci”; “no em reconec”; “m’allunyaré de mi fins el retorn” (Verger, 1986).

En el Ventura Melià de *Corrents de fons* el tema del doble és freqüent; els amants són “fos

exemple, el nom recordat– grans sales, amb el pis, net, al qual hi havia taulells, altens, en blanc i en negre.” (Andrés Estellés, 1981: 7). Recordem també aquest pis en *Remando al viento* de Gonzalo Suárez i en algunes pel·lícules de David Lynch.

confós” o “acordats”, fan els mateixos gestos, comparteixen el “cor”. A *Corrents* trobem el poema “Doble”: “Joiós plaer, / cos amb cos, / amor i amor, / entrebancats. // Esplendor de la carn, / la jove m’oferia/ tot el domini. / Tocava el cel amb els dits. // Però no estaves tu, fugitiva.” (1977: 69). La imatge dels amants com branques ja l’hem comentada més amunt; el poema acaba amb una “fugitiva que aplicada a “jove” ens remet a les ambigüitats sexuals de Proust (*Albetine disparue*), autor molt estimat per Ventura Melià.

La idea de cercar en un altre cos o persona la persona estimada esdevé sovint un fracàs, perquè el tu estimat és insubstituïble i, com veurem després, divinal. El títol *Corrents de fons* apareix inclòs en aquests versos: “Dóna el mateix si és altra criatura/ feta amb altra carn i d’altra llengua: / és, en el fons, un mateix corrent.” (Ventura Melià, 1977: 67). El corrent és l’amor soterrat, com la lava del “Vesubi” que dóna nom a aquest poema. El concepte “domini” és freqüent també en Jàfer; en tots dos va unit a espai, però també a l’amor com a possessió (sovint dolorosa). Els amants poden succeir-se, com nosaltres mateixa, com diu Jaén: “la pluja fa escriure la boira/ preludiant el primer oblit/ de les cares amuntegades damunt la teua cara.” (Jaén, 1976: 62). Això no obstant, els uns i els altres són els mateixos.

Mestre escriu una abrandada i hiperbòlica oda anomenada “Amor” (Mestre, 1980a: 40) i Rodríguez-Castelló un bell “Amant amor, amant silenci” (Mestre, 1987: 52- 53). Ara volem tractar no l’amor com a nom sinó el “nom” de l’amant com a pertinença secreta, com a clau per a l’enamorat. Els amors dels 70 es debaten, com diu Mestre, entre l’“amor mig clandestí, mig insolent” (Mestre, 1980: 40). Entre els primers, aquest de Mestre: “La nit del barri vell, la Seu en ombra, / tu i jo furtius, camí de casa.” (Mestre, 1980a: 20). Entre els segons Ventura que diu obertament: “Els doctes m’han dit que em costarà molt car/ aquest atreviment de dir el que sento. / Però, a la fi, digueu-me, dins de cent anys, / què s’haurà fet de tanta vergonya i dels humans respectes?” (Mestre, 1980: 8).

Tractem ara el nom. L’*alter ego* de Ventura Melià sent gelosia que els altres pronuncien el nom de l’amant: “Quan l’escoltava/ als llavis aliens, / em sentia furat. // Me l’havia tatuat/ mentre dormia/ amb tu, / una nit estelada.” (Ventura Melià, 1977: 60). De vegades, però, la situació és més delicada, com li passa al jo líric de Salvador: “Sols em trobe un perfum subtilíssim/ i el costum maquinal, / irrefrenable i odiós, / d’anar equivocant a tot déu amb el teu nom.” (Salvador, 1981: 41). El “nom” torna violentament també en un altre passatge de Salvador: “al meu cap, cambra d’històries. / Embogit/ cerque el plànol secret/ d’aquesta geografia d’homes, / d’aquest laberint d’insondables propòsits/ que segella al seu cor/ un sol nom com una aigua.” (Salvador, 1985: 43). L’amor filial apareix en aquest poema amb nom, també de Salvador: “l’últim nom del teu cos/ en les fulles més verdes dels arbres” (Salvador, 1980: 51). En Verger, el “nom [...] mai no dit” esdevé un isomot de *Com si morís*: “la solitud on escric el teu nom”. (Verger, 1986).

L'amor o l'amant esdevé font de misteri. Per a Ventura, com per a Fabregat o Jàfer, amants de l'astrologia i astronomia, la "xifra" esdevé fonamental. Recordem, per exemple, que Ventura té un poema anomenat "Xifra qui desxifra" (Ventura Melià, 1977), en el qual llegim: "I llavors, dibuixes al cristall un rostre/ (xifres i proporcions excelses): ets tu." (ibíd.: 24). Mestre escriu: "oh verd novell, quan el teu cos desxifre." (Mestre, 1981: 71). Salvador empra dos "nombres" en aquest poema, en què el seu jo líric escriu: "Desitge un cos de nombre màgic/ que és clau i pedra ombria/ sota la qual/ la terra/ obre coves secretes de vida/ on els cucs de seda esdevenen somni." Altrament, el "nombre" esdevé existencial al poema "Comiat", que transcrivim a continuació:

He estimat molt un ocell, tant
que he volgut emmirallar-li
la corba lleu de la sea ala
i el nombre fosc del seu vol.

Amb tal nuesa l'he estimat.
Amb tal nuesa
que sóc corba i nombre fosc
i em plou
un cel de nafres al damunt. Salvador (1980: 57)

L'amor esdevé divinal en Mestre, Ventura i Jaén. Com un Messies després de l'advent arriba l'amant a la poesia de Ventura Melià, sobretot quan és nu, com en l'art: "Com un Déu te pregona la nuesa, / tan complet i acabat que és meravella." (Ventura Melià, 1980: 39). Així, l'amant esdevé un Messies: "Que algú com tu existia sempre he cregut. / I tot eren signes de la nostra trobada. / Ha estat de sobte i sense avís. / Durant llargs anys preguntaré com." (ibíd.: 38). En aquest mateix sentit, el poema "Nova creença" de Ventura diu:

Oh, si te veig tot nu crec que ets un Déu
i m'agenolle per donar-te culte.
Qui havia de dir les gràcies que tenies,
qui podria cantar les teues excel·lències!
La plenitud de l'home el transfigura.
S'ha fet el miracle davant els meus ulls.
Nova creença prosperarà en secret. Ventura Melià (1980: 37)

Jaén descriu els mariners bretons com a déus: "De les nafres brolla/ l'aigua del gesmil que els fa déus, els joves/ bretons que es cabussen dins l'oceà." (Jaén, 1982a: 34); "Estan gelosos/ dels teus anys, superb mariner bretó, / els antics déus de la mar; ells que són/ cavalls en runes." (Jaén,

1982: 36). Piera acaba el seu poema de títol paronomàstic “Cossos a Kos” així: “Temple de la salut, columnari del goig, / illa dels ben feliços, verda cançó del somni. / Tots els fills de la terra són com déus ací a Kos.” (Piera, 1991: 289). Potser aquests mots de Pont sobre Piera són aplicables a altres poetes hedonistes dels 70:

La Xàrquia, Nàpols, Ítaca, ets tu mateix, som tots nosaltres: el somni de la joventut, la il·lusió de la felicitat, l’edat d’or. ¿Oí que és això el que tu busques? [. . .] la humaníssima estirp dels déus actuals, el corrent mític fet a la mesura dels homes, la cultura que comença en el batec festiu dels sentits. Perquè per a tu, Pep, *saber és sentir*. Com el pòsit cultural de la Mediterrània, on conviuen, fins a perdre els seus límits, els déus i els homes, el marbre i el fang, Apol·lo i Dionís. (Pont, 1989: 83).

Un altre punt més complicat consisteix a discernir si hi hagué poesia mística en els 70 o no. Trobem la plenitud mística en alguns poemes de Cardona i Salvador, i sobretot en Jàfer. Ja al poema “Endins” de Ventura Melià llegíem aquests versos: “Quan al temple has entrat/ i a l’ara santa t’han deixat apropar, / per elevar l’ofrena del plaer renovat, / te n’adones que tot ser és sagrat.” (Ventura Melià, 1980: 33). En Cardona trobem la mística en *Pessigolles de palmera*; per exemple en aquest poema sencer: “Trobaré el perfum/ i els núvols més/ petits sonaran/ al vent per cridar/ que planege, només/ envaïda pel sol.” (Cardona, 1981: 44). És en la fusió amb la natura que la primera persona cardoniana desapareix: “Damunt de/ cada bri d’herba/ descobrirem/ el nombre de síl·labes/ i oblidarem els ulls al/ paper. / Mentre ens fèiem/ bombolletes d’alè i secrets. / Ens vàrem ploure damunt.” (ibíd.: 46, sencer). És cert, però, que a la fi d’aquest poema es torna, fins i tot eròticament, a la realitat. Per això preferim com a poema místic aquest bell text del mateix autor, perquè no hi ha retorn possible:

A través del
blat es perforen
les ralles meravelloses.
Ones petites.
Al bell mig
l’infinít del passat. Cardona (1981: 38)

Amb uns pocs versos o “ratlles”, curts com “ones petites”, metapoètiques o drogoaddictes, Cardona ens submergeix en la plenitud mística; passem de l’“a través” “al bell mig”. Els tres versos finals aboleixen no solament la persona lírica (només apareix la tercera persona, la no-persona), sinó també l’acció (no hi ha verbs) i el temps.

Un altre poema místic amb blat trobem en Salvador; en concret el seu “Viatge” de *Ritual de cendra*; llegiu aquests versos: “S’esmuny el cotxe, un vent/ en la ratlla del dia/ ens duu

planerament. / Pur solatge de llum, / fugisseres delícies/ que el blat madur convoca amb insistència.”; a continuació, sembla com si del cotxe passàrem a l’avió i passem de la mística a la realitat indefugible de la mort: “Anem en la cabina/ dels minuts que s’esvaren/ al vol de la grisor. / Platja de les temples, / naixement dels cabells: / el silenci és carícia i mans de pètal. / Aviat penetrarem/ en la copa del núvol/ on ens ha d’envair/ remor alabatent de la boscúria.” (Salvador, 1981: 73).

El gran poeta místic dels 70, però, fet que el diferencia de tota la resta, és Jàfer, com hem apuntat més amunt.

Intentarem ara reconstruir narrativament les històries sentimentals dels poemaris. Per empatia partim que el jo i el tu lírics són sempre els mateixos. Ventura Melià, a *Carn fresca*, ens parla de la història amb un tal *emmor*, potser l’únic *senhal* trobadoresc explícit. És evident que el poema final “Cambra de mapes” de Jaén és un colofó-resum de les històries (inventades o no) anteriors. La sentimentalitat es basa en el record, ja que es canta allò que es perd. Ventura Melià escriu: “L’atzar em condueix als indrets memorables/ i amb un indefugible esforç/ veig els bons dies: / esperes tu i jo avance, / reconeguent-te” (Ventura Melià, 1977: 35). Els bells dies tornen en aquest cita de Wordsworth d’“*Splendor in the grass*”: “Foren els dies de *glory in the flower/ and the splendor in the grass*.”; així, l’emissor venturià es pregunta al mateix poema: “On són els dies que mai no tenen fi?/ On són després d’haver passat?/ Moren o no per sempre més?” (Ventura Melià, 1981: 59). Ací ens trobem, doncs, davant del topoi *ubi sunt*. El record del que s’ha perdut esdevé una *revêrie* –com diria Bachelard– de la qual es desperta amb dolor: “Retorne aviat i caic: /estic enmig de aliena multitud. // Reprenc el meu camí; / més mort o més viu, no sé.” (Ventura Melià, 1977: 35). Mestre també empra l’*ubi sunt* al sonet “Maduresa”, que transcrivim a continuació:

No hi ha cos lleig ni pell desagraïda.
Ara ho sé, després d’uns anys inútils
balafiats cercant estels de dia
empés pel pes d’una cultura erma.

On sou, amors d’un jorn, belles flors fútils
que no heu fet fruit davall la maltempsada
del meu antull tan boig, orfe de brúixola?
Us va marcir un vent desprietat.

Ara us comprenc, passats els anys alegres,
o malaurats, del temps de juvenesa;
ara que sent el cos desdibuixar-se

i aquella pell esdevenir memòria,

ara conec l'engany, ara us enyore,
ara que el mos del seny m'ha fet ferida.

Mestre (1981: 103)

La màxima inicial és molt bonica; també la idea de la maduresa com desdibuixar el cos. El “seny” com a element negatiu és normal en el Mestre eròtic, en què tot és navegar “foll” i llops amants. Potser darrere de la “cultura erma” i del “seny” roman la idea mallarameana de *“la chair est triste et j'ai lu tous les livres”*. Piera aplica l'*ubi sunt* en una estroffa solitària de “Capvespre a Samos”: “On el dolç moscatell de les vinyes de Samos?/ On el temple caigut de la mare del foc?” (Piera, 1991: 284). S’hi observa que enllaça com a plenitud la quotidianitat i l’artificialitat, l’agricultura amb la cultura.

Les relacions comencen amb gestos, mirades, amb excuses filològiques: “I has fet tal gest, ofrena o cortesia,” (Mestre 1981: 63). Amb “penyores”, com diu Ventura Melià; però aquestes es perden, com la relació, i esdevenen fins i tot odioses: “Nua nuca descenyida en mou amb ira/ i em retreu temps enyorívols.” (Ventura Melià, 1977: 34). De vegades els amants es resisteixen a passar pàgina de la relació i així Ventura Melià pot parlar de la “la irrealitat dels finals” (íbid.: 38). I de sobte els amants intenten un “Portentós retorn”; aquest poema de Ventura comença així: “Portentós caiguda i vell començ: / al no-res s’enfendra el món.”. I acaba: “I hom diu: NO. // I hom gira l’esquena. / Hom sospesa un gran buit.” (íbid.: 38). En Ventura Melià trobem altres passatges contra les segones oportunitats, com ara: “Un retorn és la carota de l’Irreversible.” (íbid.: 42).

La relació amorosa és per definició inestable, per la incertitud de la continuïtat: “Ni tu ni jo sabem si aquest viatge/ de pluja i sol, d’anhel i de ventura, / tindrà una fi de plor o de banderes.” (Mestre, 1981: 97). Encara que de vegades el jo intueix que la separació arribarà, com en “Pressentiment” de Ventura Melià: “Ho vaig pensar/ i t’ho vaig dir: /-arribarà el dia, / et veuré i em sorprendré/ d’haver-te conegut. // Així és: / et veig i no et veig.”. En la poesia de Ventura l’amor té quelcom de misteriós, a l’inrevés que en la de Mestre, on tot és clar; per exemple, amb la simbologia agrícola en el sonet “Collita”, on se’ns resumeix la relació com a *semença-inici, collita-plenitud* i *fi-tardor*: “Llavor d’amor en el desig colgada [. . .] Fou un temps clar de flors, de fruits, de messes. . . [. . .] Passà l’estiu, caigueren les disfresses// i de bell nou tardor em sorprenia/ amb el seu vent d’oblit” (Mestre, 1981: 93).

De vegades assistim en directe a la separació dels amants. La causa poden ser unes misterioses paraules dites pel jo líric de Ventura Melià: “L’espasa de l’Àngel flamejà entre tots dos. // Foren sols tres paraules. // I mai més no fórem un.” (Ventura Melià, 1977: 39). De vegades, però, la separació prové del silenci del tu com en “Febre” de Mestre: “De gel fores ahir quan vaig cridar-te/ amb veu d’ofec i pell enamorada. / No saludes ni rigues quan em trobes!/ Tant t’he volgut, que m’ha brostat un odi.” (Mestre 1980a: 21). Cal parar esment en l’acròstic inicial, i en l’odi tan gran

que li envia al tu: un càstig propi de “DaNT”. L’origen de la separació pot ser la traïció o la infidelitat. Fuster va dir que viure era trair. També trobem la traïció amorosa en poemes de Ventura Melià, com a “Portentós retorn” (Ventura Melià, 1977: 38) o en aquesta màxima: “Els amants són traidors en potència.” (Ventura Melià, 1981: 77). També amb la figura de Judes: “Tornaré i em rebràs amb un bes a la galta. // Llavors recordaré aquest moment de lluita.” (Ventura Melià, 1977: 63). En l’estira-i-arrotonsa de l’amor es pot produir, com en l’obra de Ventura Melià, tant el “bàlsam” de la rectificació: “Jove vas ser mentre erraves/ i jove eres quan t’esmenaves. // Fou el meu conhort/ escoltar-te les paraules.” (ibíd.: 40); com la confirmació de la traïció: “Retruny com el llamp: / trair, trair, trair: TRAIR.”. Al capdavall la temptació de la infidelitat és molt gran: “S’abreuja als corrents fugitius;” però cal dir “NO” (ibíd.: 38).

El “Comiat” dels amants pot ser amistós, com al poema de Mestre així titulat: “Igual que vas venir, te’n vas anar. / Somriueres lleial en dir-me adéu.” (Mestre: 1980a: 27). El reencontre amb l’examant pot ser dolorós com en el text “Contrast” de Ventura Melià: “Amb gran joia venies/ i enalties la llum. // Ara, / quan ens trobem, / parpelles, / t’amagues, / fuges. // Et manca l’aire.” (Ventura Melià, 1977: 36). Però també pot ser alegre, com en “L’abraç” de Mestre: “Quin goig, cor meu, tornar a veure’t ara, / tres anys després d’un bell combat de mel [...] Ara ja ho sé: l’abraç ple d’alegrança/ que m’has donat recorda el nostre vi!” (Mestre, 1981: 113). En la poesia de Mestre, l’amor com a mel –com en els àrabs– es fa servir molt sovint: “Cor meu, poble de mel comuna/ una altra nit de música perfecta!” (Mestre, 1981a: 99). El jo líric de Mestre es mostra orgullós d’haver amat: “mai no he volgut ni he desitjat l’oblit. / als quatre vents proclame amb insolència/ que t’he tingut, que em vas fer bé i sóc ríc.”. El problema acaba, però, amb el “Neguit” que dona nom al poema: “Només desitge i vull amb insistència/ que un sentiment t’amere el pit.” (Mestre, 1981: 109). El “conhort” del jo líric de Mestre prové del plaer compartit i succeeix el primer sentiment d’odi envers la deslleialtat de l’amant; vegem-ho al poema “Despit”:

No véns! Te’n vas seguint altra vereda!// Quin desgavell! La nit del seny m’espenta/ a l’odi al mos, a la venjança obscura/ Mes tot seguit, de colp se’m representa// l’antic conhort, la dolça, ardent ventura/ del nostre amor, i el seu enyor augmenta/ del meu desig l’amplada i l’estatura. (Mestre, 1981: 105).

Recordem que l’últim poemari de Mestre es diu *Quadern d’enyor i de desig*. L’“enyor” esdevé isomot en Mestre, tot esdevé “penyora o far contra l’oblit i el tedi”. Així, el jo diu: “recordaré amb tactes de nostàlgia [. . .] El taulellet de blaus” (Mestre, 1981: 95); “Aquest pomell de crisantems” (1981: 111). En Mestre, a la fi de poema, la nostàlgia esdevé eròtica, masturbatòria. També en Jaén els detalls de les xicotetes coses i sobretot les flors són records que cal conservar. Les flors es marceixen però el perfum de l’amor resta.

La distància entre els amants pot ser curta o llarga, però açò no equival sempre a positiva o

negativa, respectivament. El normal és que la distància, quan és curta, siga superable; com al quartet “Crida”, de Mestre, que reproduïm tot seguit: “Cercle de gent, guitarres que ens separen/ amb notes greus, l’espai d’una distància. . .”. I dèiem que és superable perquè el tu és procliu a l’amor: “I els teus ulls bruns, on naden illes calmes, / cridant marors i ametles i oliveres.” (Mestre, 1981: 43). De fet, l’acròstic inicial “CaIc” ens indica que el jo li correspondrà i la distància serà anul·lada. Ara bé, la distància curta també pot ser insalvable; per exemple, si l’amant està adormit, com al títol irònic “Apropament al no-res” de Ventura Melià: “Érem al llit tu i jo. [. . .] Cos endinsat al somni, / lliurat al no-res, / lluny com jo no sabia. // Arrimat a la vora/ esdevenies/ indiferent.” (Ventura Melià, 1977: 61). Més enamorat sembla el jo en un bell poema de Pérez Montaner en una situació semblant:

Mire el teu cos, remot com una illa, / amb laberints que em porten al no-res, / amb ulls que no són ulls, amb llacs de gel/ o tigres adormits, amb vells records/ de paraules adormides com cabells, / llavis, corals, aixelles. Més enllà del no-res/ et pense, amor, i et sé oblidada en somnis, (Pérez Montaner, 1985: 41).

En canvi, quan l’amor és viu la distància no importa. En Jaén l’amor-amistat es manté amb les cartes que viatgen per Europa; fins i tot l’amor és causa de viatge, ja que l’amic-amant fa viatjar l’emissor: “He descobert en ell la sensació tendra, / amable, de trobar-me en un país aliè.” (Jaén 1982: 27). La “Lletra de batalla” d’amor que el jo de Mestre li envia al tu no sabem si arribarà (Mestre, 1981: 99); el “vol lleuger” recorda l’inici dels *Tristia* d’Ovidi. El poema “Hemisferi nord” de Ventura Melià diu: “Fixos els ulls al firmament/ sé que vius. // Barcelona, Roda, Paris, Madrid, Eivissa...// Tens un lloc al món, / fas la teva vida. // Fixe el pensament tinc consol: / som a l’Hemisferi Nord, prop.” (Ventura Melià, 1977: 64). La circularitat d’aquest poema permet unir el tu i el jo malgrat la paradoxa dolorosa de la separació final. La pluja uneix Milà i l’ací de l’emissor de Ventura Melià: “La pluja de Milà, amb llempec i trons, / quan tu que hi ets tan lluny eres a prop.” (Ventura Melià, 1981: 75). De vegades, les ciutats se substitueixen, com els amants: “Com l’amant nou és el bell assassí/ de tots els altres, la nova ciutat/ on arribem fa de la resta núvols, / vell argument de paper i memòria.” (Jaén 1982: 21).

El “passeig delitós” són uns mots de Bessó, en concret del poema dedicat a Pasolini:

De sobte, hi és la dolor/ aqueix petit incís que puja/ de la gemma dels dits/ i cou als ulls com salnitre/ esbargit per mà cautelosa. / I no ens acomoda gaire que Ell no vinga: / La plaça atesa pel raig matiner, / l’home badallant enfront del succés, / mons abraçats per la vila dormida. / Emmudeix tants sorolls la veu humana. / Aquesta indolenta fe que ens sufoca/ davant l’exemple. / De nit, un torn més, em lliure al passeig / delitós. Em perd pels llenços de boira/ acceptada. Al cor bat l’espera gratuïta. (Bessó, 1984: 13)

Els passejos d’amor són constants, fins el punt que seria inacabable repassar els recorreguts

pel cos de l'amant; en posem dos exemples de Bessó: "La joia ens creuà ponts al cos." (Bessó, 1983: 15); "Si l'excusa/ no serveix, tampoc no caldrà llavors/ parlar dels meus excessos/ ni dels passeigs sobtats/ pel teu cos a la cerca/ de la febre i la lila." (Bessó, 1984: 17). Els 70 s'omplin de passejos d'amor. Alguns "furtius", a recer dels *lausangiers*, com els de Mestre: "Creuàvem la ciutat, com una fira, / joiosos i goluts, impenetrables/ al vent i al pensament de qui volia/ saber i com per què tu m'estimaves." (Mestre, 1980a: 14); "La nit del barri vell, la Seu en ombra, / i tu i jo sols, furtius, camí de casa. / L'amor arran de pell, encén guspises/ el fregament fugaç dels nostres colzes." (ibíd.: 20). El museu també és un bon lloc per dubtar entre la bellesa perenne de l'art i la de la carn i els ossos coetanis. A *Fletxes de vent* Mestre hi inclou una "Visita": "Visitant del museu, música antiga/ i resplendors novells, or de capvespre, / sotge vençut un perfil fugitiu/ que es perd, desmai, per les desertes sales." (1981: 23). Ventura Melià, a *Igual vol dir Itàlia*, també prefereix la bellesa actual; així, al poema "Antinous" es descriu un jo líric aqueixat de la síndrome d'Stendhal i, com davant d'aquest Antinous, decideix deixar els museus i baixar al carrer per a participar de la política (part "Res publica", d'*Igual vol dir Itàlia*) i de l'amor (part "Delits comuns", del mateix llibre). Al poema llegim: "El bust m'escoltava i jo em sentia comprés. / Ell, mentre va viure, féu sols una obra mestra: ell mateix. / (Tot el que resten no són sinó còpies). / I la seua bellesa era font de plaer." (Ventura Melià, 1981: 41). El jo líric, potser *alter ego* de Ventura, opta per la vida, com Breton ("plutot la vie"). Així, amb el vers "rera l'obra, la vida", com una premonició, conclourà el seu darrer poemari (*Igual vol dir Itàlia*) fins al moment actual (2015). Cal dir que el vers final és la metàfora de la vida. Si Estellés diu "a mamar tots els versos", Piera també dirà que no és hora d'escriure versos (Piera, 1991: 219).

Per a acabar amb la secció "amor", transcrivim alguns intents de definició de l'amor. Abans hem vist com Bessó associava amor i follia. L'amor és un misteri difícil de desxifrar, de vegades només definible amb la paradoxa: "com haguéssim pogut estimar-nos/ sense desestimar-nos...?" (Rodríguez-Castelló, 1979: 55) o "Tot jove i tot vell el cos recorregut, / com si fos possible recórrer una llum/ sense perdre la possibilitat de perdre's." (Escudero, 1984: 78). En un poema anomenat "No li digam amor" Ventura Melià escriu: "No li digam amor, / si no sabem ser conseqüents: / tenim por dels lligams/ i defugim responsabilitats. / No li donem un nom tan desacreditat, / no li digam amor/ i no quedarem obligats." (Ventura Melià, 1980: 40). Per a Piera –no debades titula la seua poesia complet *Dictats d'amors*–, l'amor és un subjecte que incita a la reflexió: "Estimar és conèixer" (Piera, 1991: 90). Per això cal estimar-se a si mateixa, el propi cos i el paisatge autòcton de la Drova: "Jo cerque el deler satisfet de la vall tendra, / l'instant sorprès d'un ametler de mel/ o fira cridant la primavera." (ibíd.: 185). Fins i tot cal estimar qualsevol cosa (ibíd.: 127). També la llengua, els "sons" de la infantesa i la mateixa literatura. Contra l'amor establert, fins i tot el social, cal rebel·lar-se: "Ens demanen que abandonem el goig/ de la pròpia paraula" (ibíd.: 245). Cal

rebutjar tot allò que s'ha après per sigar la pròpia via, com en aquest text que podria haver signat Granell: “L'amor és un costum ben educat/ com rentar-ser les dents cada matí/ que necessari ens han, i ens hem, creat/ i venç la solitud en pronunciar-se.” (ibíd.: 125).

B. La infantesa

Pérez Montaner inclou una citació de Fuster a *Adveniment de l'odi*: “Si l'home adult enyora la seva infància, és perquè no se'n recorda, o perquè se'n recorda malament.” (Pérez Montaner, 1976: 31). El pòsit de poble es preserva a ca els nostres autors. Els poemes s'omplin d'horts i séquies, campanars i places. En la narrativa de Piera tenim recreacions de la infantesa (per exemple a *Putà postguerra*), i també en Ventura Melià (*Àmbit perdurable*). En canvi, trobem pocs apunts sobre la infantesa en *Drumcondra de Navarro*. L'únic poeta que parla de la seua època d'institut és Ventura Melià (1981: 19).

Tenim un espai mític infantil com Vilafamés per a l'“infant de fum”, en el record, de Salvador (1981: 37). Piera ha aconseguit que tot el món lector català conega la Drova, on viu i on passà la infantesa: “la senderola aquesta vora el cingle: / temps de codonys i torrons-de-viena/ dintre la fosca oberta d'un cinema d'estiu.” (Piera, 1991: 175). Potser aquesta imatge de la infantesa com a temps agre(codony)-dolç(torró de viena) definisca la infantesa dels anys 50. Cremades també parla potser d'una Safor, com la de Piera, idíl·lica, quasi durant una “Edat d'Or”, preasfàltica, a *Paraula del vent i del foc*. La infantesa, però –com diu Fuster–, sol ser “amarga”: “ja no ens/ alimenten els fruits/ amargs / que menjàvem en la infantesa, / furtats/ de les hisendes dels rics, / les tardes de la tardor, / abans que la lluna/ posara l'ull/ sobiranament/ als grans puigs.” (Cremades, 1976). La infantesa rural va associada al treball físic: “Quanta infantesa perduda entre terrossos!/ Temps clavillat, corcada estampa del record:” (Piera, 1991: 49). El poble, l'arbre i la terra suposen un retorn a la “fidelitat” fins i tot social, com hem vist a l'apartat 2. 5. 1. Cal deixar la “ciutat”. Un altre lloc quasi de la Safor, Tavernes de la Valldigna –el poble de Lluís Bueso–, apareix en el darrer poema de *Com si morís*, de Verger, “La vall estremida”, encetant potser un viratge cap a la sentimentalitat que no s'ha produït: “ara amb enyor me n'allunye/ sabent que sempre estic prop d'ací o lluny d'ací,” (Verger, 1986: 57).

No pocs poemes ha dedicat Jàfer a una altra vall, com “Oració a la vall” o “La barca del temps”, ja des de l'inici del seu primer llibre, *L'esmoreïda estela de la platja*: “Si miràvem el rerefons, potser veuríem amples vinyes incendiades pel sol de l'estiu, al recés d'una vall ampla i petita, segons com vinga la dolcesa del cel esponerós (el Ràfol de Salem, la Vall d'Albaida).” (Jàfer, 1988: 39). Trobem la Ribera de Riola en el leopardià poema “A l'hora del reflux”, de Ventura Melià.

En aquest poema, circularment, com el reflux del títol, una no-persona (una tercera persona) viatja en un dia o una vida per “Creuar la vall de la infantesa per anar enllà, / sota el cel hostil i cobert, / mentre / es belluga la llum rere els núvols/ (de la banda costanera).” (inici); a la fi, però, la tornada, com la infantesa, esdevé impossible: “Tornar per la vall de la infantesa, / sota el cel obert ii resplendent, / mentre/ un núvol lleuger/ deriva vers el no-res.” (fi) (Ventura Melià, 1977: 27).

La postguerra fou dura; parafrasejant el títol del poemari de Jesús Huguet, imperava el “no te n’ixques de la fila.” Escudero, a *Paraula de Miquel* escriu: “Després, quan hom s’aparta de la fila i vol arrimar els somnis/ al seu foguer, les branques d’aqueixa veritat sumptuosa es desfan” (Escudero, 1978: 25). La repressió nacionalcatòlica coarta la llibertat innocent i eròtica. En una estampa veiem “uns vailets, / pantalons curts a trenc d’adolescència, / pel jaç d’agrets canvien/ clerical urinari, corredors, / portes tancades per tiges de gaubança.”; però el principi de realitat s’imposa: “La nit, col·legi de postguerra, negres sotanes.” (Piera, 1991: 98). Els mateixos tocaments trobem al poema “Avingudes del temps”, de Salvador, situat en un poble de l’Horta: “infants descoberts en pràctiques tendríssimes/ entre els sacs de garrofes”. I també la mateixa repressió: “i una por freda pel ossos”; més amunt del poema apareixien “els calbots secs de l’oncle tan catòlic” (Salvador, 1981: 61-63). El poema de Salvador és una elegia i –suposem– alhora un ajustament de comptes amb els propis fantasmes infantils (festivals escolars, campaments feixistes, domunts, greixeros, la riuada del 57. . .); els records agredolços tornen en un poema sense títol de *Calabuix* (Salvador, 1985: 36).

A *Igual vol dir Itàlia*, de Ventura Melià, apareixen breus records,²⁶⁶ a la manera d’un “mosaic”, com diu al poema homònim que acaba així: “Pura arqueologia del meu propi passat.”; en aquest text un mosaic antic el remet a la pescateria de la infantesa (Ventura Melià, 1981: 27). Piera també parla de “mosaic” enllaçant circularment el temps: “Una gúmia travessa el cor adolescent. / ¿Em crideu?/ Darrera voluntat. Pausa obligada. / Colps i clavills. Rompre el mosaic.” (Piera, 1991: 46). Aquest “em crideu” com veus del passat o veus de la mort cohesionaran la secció “El puig del còdol”, de la qual està extreta la citació. La secció pertany al debut català de Piera, *RENOU...* en què l’emissor narra records eròtics, d’infantesa o propers. Els poetes parlen de “mosaic”; al capdavant cada poema és una ficció i alhora, com diu Rodríguez-Castelló, un “bocí de realitat a fi de

²⁶⁶ A *Igual vol dir Itàlia*, Ventura Melià també esmenta la pel·lícula de Kazan “Splendour in the grass” al poema homònim; els balls a “F. L. N.” li remetien a la “berbena” i “els primers amors” de la seua joventut. Tots els poemes citats pertanyen a *Igual vol dir Itàlia* (1981). A *Igual vol dir Itàlia* apareix el Ventura Melià periodista i cronista també sentimental. A l’inrevés que el savi italià d’“El que es cou”, cal “lligar l’art i la societat, / les obres a l’esperit de l’època” també coetàniament; d’ací el defecte de Pound que “No escoltares als homes del teu temps” (“Requiescat”); els personatges de “Napoli ternmini” “revivíeu moments de lluita”. Apareixen periodistes amb signatura coneguda com Blasco Ibáñez (a “Cròniques”) o Stendhal (a “Teatre de Sant Carles”), o anònims com a “Sciroccata”; aquest com un nou Adam bateja la “sciroccata, és a dir, “donant un nom per a la cosa”. Si és veritat com diu la contraportada que *Igual vol dir Itàlia* és el “balanç de tota una dècada, la dels setanta”, podríem establir una cronologia: ball del FLN per la independència (1962?); mort de Pound (1972); assassinat de Pasolini (1975); segrest i assassinat d’ Aldo Moro, fuga radioactiva de Seveso, triomf electoral de Berlinger (1976), i Exposició (datada pel mateix Ventura: 1977).

comptes” (Rodríguez-Castelló, 1987: 14). A *La festa*, Jaén recorda algun moment puntual del passat introduït per l’adverbi “ans”; per exemple, en aquest passatge: “Tota la gent s’agita, / i ans de guerra els tiraven codonys des dels balcons.” (Jaén, 1982b: 53). També se’ns narra la peregrinació a la platja per aquella festivitat; hi ha algun comentari com “I quina aigua més blava encara, fa vint anys!”; a la fi llegim: “Descobria la mar, colors en el Calvari; // jugava amb mon cosí... Les barraques de lona/ de l’any cinquanta-set...! Se va morir el iaio, / digueren d’una embòlia al cap, sol en la casa.” (ibíd.: 37).

A *De foc i danses* de Rodríguez-Castelló llegim alguns records infantils, associats a un jardí interior: “en el cor de ningú cor cristal·lí de ningú/ en el pati familiar coronat d’heura/ i un tros de cel canviant esquitxat d’astres” (Rodríguez-Castelló, 1987: 13); “I em pesen les paraules només dites a mitges/ I l’univers d’aquest pati familiar / Jardí d’altres escenes/ On mire obrir-se pas la molsa” (ibíd.: 19). Cal dir que el passat recent de la mili, del “1981”, centra el text “La vida entre la gespa”. Potser també són recents els jocs infantils i els bars que apareixen al poema XIV de l’*Òliba de la foscuria* de Morell, poeta que defuig absolutament la sentimentalitat.

També tenim un espai urbà sentimental. Pau Sanxis (Pau Sif) i M. J. Escrivà van publicar *Ai, València* (2003), una antologia temàtica sobre la poesia dedicada a la capital del Túria. El riu apareix en un poema de *Paraula del vent i del foc* de Cremades (1976). En Granell,²⁶⁷ ciutadà de València capital, llegim: poques “vegades navego el temps/ passat.” (Granell, 1976: 39). En acabar “Soledat del cos” i escriure directament en català gira els ulls vers el passat. Així, trobem la “improbable carícia d’algun nen” dins “Aqueix que sóc jo (Davant un bust meu)”, un text que sembla un testament o un epitafi, com la majoria de textos de Granell. Un xiquet i un bes frustrat encapçalen també *Materials per a una mort meditada*, en concret el poema “El passeig”.

Nosaltres ens centrarem ara en els carrers de la capital, València. Cal dir que Bessó prefereix el mot “vila” a “ciutat”. Cada poeta dels 70 s’ocupa de zones diferents de València. Granell parla de la Pau en poemes anomenats “Passeig”: “Passeges la Pau. Hi trobes un amic, / el primer amic de la infantesa,” (inici i fi d’“El passeig”, primer poema de *Materials*). La Pau torna a aparèixer a *Refugi absent*, al poema “Passeig imprecís”: “Ni ens capfiquem. La pau, / invencible aquest carrer solitari d’estiu, / inventa endevinalles.” A l’altre extrem, Beltran (1979) potser tria al seu *Espenta* el carrer Palleter (III) per l’heroi popular i antiimperialista; el seu paisatge urbà és més obrer i pasolinianà: “vora un soler ple de fem i misèria.” (fi de V), “pels bruts carrers del Grau” (II). No lluny del carrer de la Pau trobem el carrer de la Mar amb què titula Bessó un poema de *Les llimes de la vosgiana*: “De com dos poetes no tonsurats fan via nocturna pel carrer de la mar”.

Rodríguez-Castelló, l’“acròbata dels ponts” d’Alcoi, com es titula un poemari seu, té un alter

²⁶⁷ A “Vesprada de festa” trobem un record d’infantesa amarga sobre les classes -odioses per a l’emissor- d’Educació Física. Si a “Vespra” el jo ja no creu en l’ “infern”, a “Passeig” llegim: “Així, creus que no existeix/ ni el vol ni el cucut. / Camines la por.”

ego *flâneur* a València; el trobem en dos xicotets i baudelairians poemes en prosa –del llibre *De foc i danses*– anomenats, com els de Granell, “Passeig”. En un llegim “travessar el Carme” (Rodríguez-Castelló, 1987: 28) i en l’altre “passejant, asaborint [. . .] l’Estadi [. . .] la plaça Xúquer [. . .] Cardenal Benlloch” (ibíd.: 45). Pérez Montaner, a *Museu de cendres*, ret un homenatge a Estellés i el seu poema del *Llibre de meravelles* on descriu la ruta del cadàver de March:²⁶⁸ “No sé qui sóc/
i em reconec aquí/ entre la mort i l’odi/ i la feble esperança del futur: / sant agustí, la llotja, /
carrer colom, / són les mateixes veus/ quan la inconsciència/ ens corca ja/ les arrels de les
venes.” (Pérez Montaner, 1981: 50). En aquests versos passem de la identitat de València com a poble (s. XV, Edat d’Or) al consumisme impersonal i extemporani del carrer Colom de València.

La toponímia urbana de València és freqüent en la part política de la *Crònica carnal* de Palomero; hi trobem llocs ja inexistents: la “Russafa” independent del mestre Gaetà Ripoll –última víctima de la Inquisició a Espanya–: “la plaça del mercat” de l’època de la reina Na Germana, “la plaça dels Caberots” dels dies de Lluís Vives o “la ciutadella” enderrocada (Palomero, 1981: 61). Alhora, però, també hi ha llocs actuals, com “les torres dels serrans”, el carrer o camí de Montcada i el carrer de la Verge Maria de Gràcia, on mor l’agermanat Vicent Peris. En la part eròtica de *Crònica carnal* es passeja l’amor per tota la ciutat, com en un *travelling* joiós, al poema “Festeig”: “Portal de la Valldigna”, “les Drassanes”, la “Plaça de les Panses” i “la platja del Cabanyal” (ibíd.: 63). A “Cambra de mapes”, del llibre homònim, el jo líric de Jaén escriu: “Cap altra primavera no em trobarà mirant/ el riu blanc de València, esperant que tornares.”; per això potser és l’Albereda aquest passatge que acaba amb el clàssic aràbic: “i on he estat tan feliç mirant el riu amplíssim, / polsera d’alberedes, un collar de colomes.” (Jaén, 1982a: 67). Potser “La nit del barri vell, la Seu en ombra,” de Mestre (1980a: 20) es refereix a València. Hi ha altres ciutats: “Nocturn a Alcoi” de Rodríguez-Castelló, bell poema, en què la preposició *a* que pot ser local o final. El mateix s’esdevé a “Epístola a Núria”, poema de Bessó en el qual no sabem si “Núria” és un lloc o una dona. Finalment, cal dir que Granell té una “Girona” a *Exercici per a una veu*.

C. - Els paradisos artificials

Tenim ací el punt canalla dels 70. Que no *maudit*, perquè hem de recordar que entre els valencians dels 70 no tenim cap poeta suïcida (com el malaurat J. V. Clar entre els debutants dels 80). En castellà, en canvi, tenim Eduardo Hervás, molt amic del també *maudit* i cineasta Antonio Maenza. Potser com a marginal només tenim Morell, pel fet de ser expresidari. És quan a la fi dels anys 70 la poesia s’acosta a la realitat que, paradoxalment, apareixen els paradisos artificials. Escrivia Jàfer: “Vivim a base de narcòtics: ‘Bevent em passo el dia, fumant, drogues americanes

²⁶⁸ Carmelina Sánchez-Cutillas (1976: 41) també enumera els carrers de Pompeia.

que envileixen. . . ’, és la veu opiària del poeta del tedi, del portuguès Fernando Pessoa o de la seua desesperació tecnològica: Álvaro de Campos.” (Jàfer, 1987: 11).

Pel que fa a l’alcohol, cal dir que en Jàfer i en Sánchez-Cutillas és més aviat licor, més propi d’edats passades. El conyac i el vi abunden entre els dels 70. A *L’alter ego* canalla de Bessó, explícitament kavafià, llegim aquest poema “Post-scriptum”: “Hi és la malenconia agredolça/ d’aquell qui és no gens complicat, / complex de tuguris i vicis/ escodrint-hi cossos com a temples/ deshabitats.” (Bessó, 1980: 15). Palomero escriu estellesianament: “Havent dinat, mentre buscaré remei/ a l’invicte singlot del darrer raïm moscatell” (Palomero, 1981: 11). Jàfer diu: “M’empastre de rosella els llavis de cirera, borratxo de raïm, cremat de sol ponent, emblanquine la fosca.” (Jàfer, 1988: 186). Trobem copes rompudes en Piera (1991: 23) (el vidre trencat és molt important en la seua obra), o en Jaén (1982a: 42) en situacions que desconeixem. En aquest darrer poeta també trobem altres ebrioses: “guerrer borratxo de sols de solstici” (Jaén, 1982b: 17). Hi ha bars de poble en Piera (1991: 89), ciutadans en Bessó o ianquis en Pérez Montaner.

En *L’alter ego* de Bessó trobem poemes com “Brindis” i “Cannabis”; a *Pagaràs els ous de cugul* llegim una irreverent, eròtica i juganera –ja des del títol– “Coca Aïna”. Moltes vegades els personatges de *L’alter ego*, sovint literats, passen –o millor dit s’arrosseguen– pels poemes, per pubs, bevent i xarrant, com en l’*Ulisses*²⁶⁹ de Joyce. Vegem-ne un exemple al poema “Cafè-concert”, dedicat a Brines, que comença així: “El poeta considerat arriba/ des de la colònia estrangera, / un cop estrangera, sosté/ la copa i camineu/ vers un racó obscur”. I acaba juganerament amb el rebuig de l’aigua en benefici de la llum/alcohol: “Per què m’estime/ més la velocitat/ de la llum que no la de l’aigua?”. Heus-ne ací un altre exemple: “De vegades, a prop de la badia, / a cops de vi i nit closa, / esbrossant els primers poemes, / em jures plorant que deixares/ els ulls en una illa.” (Bessó, 1980: 10). La imatge de la vida com una copa que cal apurar és comuna en Bessó; sovint d’una manera explícita, com a la fi de “Temps d’estiu”, dedicat a la *maudite* Janis Joplin, intèrpret immillorable del *Summer time*: “Em perd pels carrerons i braços, / els glops de vida/ que encara cerque. Et recorde, Janis.” La imatge de la vida líquida és millor treballada en dos altres poemes: “Desitjant la remor/ inèdita del cos t’atures. / I jo em bec la teva darrera història. / Et negues al foc emboirat/ i solitari. / De sobte, hi torne, a la plaça buida.” (1980: 11); és a dir, a la copa, fins a la fi dels dies: “Ets home vell i savi/ –accepta el tòpic–. / Front al rebuig dels flots/ has ofrenat el rigor de les ombres. / Has buidat l’ampolla de vi/ en els ulls oblidats dels altres.” (1980: 14).

²⁶⁹ Creiem trobar una al·lusió a l’*Ulisses* de Joyce en aquest passatge de Bessó: “La visió decau i augmenta, la gurinalda/ suaument s’arrela a la mar de puzzle.” (1988: 11). Bessó li dedica l’únic poema que reprén en dos llibres: “Jove Odysseus” (1984: 12 i 1988: 21). Pessarrodona deia a *La generació literària dels 70* que el llibre que més l’estava influïnt el 1970 en poesia era l’*Ulisses* de Joyce (Pi de Cabanyes/ Graells, 1975: 122). En Navarro, les petjades del llibre són clares; per descomptat en l’antinovel·la *Drumcondra*, barri de Dublín on transcorre part de l’*Ulisses*, però també en la seua poesia (vegeu la segona part d’aquest estudi). En Rodríguez-Castelló (1983: 45) trobem una citació de l’*Ulisses* de Joyce (Rodríguez-Castelló, 2004: 223).

En *Mediterrània*, de Bessó, apareixia un “ponx”: “popa el bon ponx/ de bell nou/ mel amb dits de tardor” (Bessó, 1979: 69). No sabem si “popa” és un nom o un verb. Segons el *DFab*, la “popa” és la ‘part posterior del vaixell’, però també la mamella; d’ací el verb “popar”, ‘mamar o xuclar’. Tal vegada hi ha una al·lusió a l’escriptor Vasko Popa, a qui Bessó dedica dedica uns poemes eròtics a *Pagaràs els ous de cugul*. En tot cas la paronomàsia apropa “popa” i “ponx”.²⁷⁰ Si considerem que “popa” és un verb, podria ser indicatiu present o imperatiu. El ponx és un licor fet amb sucre, i ací amb “dits de mel”. La tardor és l’època de la collita. És un poema bàquic, gustatiu, plaent: beure ponx del bo, agafar mel amb el dit, i fer-ho “de bell nou”, repetint. Sintàcticament hi ha una personificació: o bé el ponx xucla mel i té dits de tardor o bé la mel amb dits de tardor bucal el bon ponx. En qualsevol cas, la imatge és igual d’eròtica. Trobem una certa rima assonant i una clara al·literació de la *o* i de l’oclusiva.

El cànnabis²⁷¹ torna a la fi de “Poema grec(1)”: “Véns de dormir, creus, al llit de l’amic/ que espera. I jo ho sé, / és curiós, que més m’estimes avui, / i de bon tros et deixaries per la cambra, / junt a la tauleta de nit, / i la pedreta humida de xocolata.”. També apareix al text “El company assegut”, en el qual llegim el gal·licisme “defensada” (per prohibida): “T’acarona el cabell/ i tastes l’herba defensada.”. El poema acaba orgullosament i resignada així: “Ets home de conyac/ i així et consideren al teu entorn.”. L’ alcohol torna a la fi de “Si jo havia tingut”: “Baixaria al port del Pireu o al Barri/ del Carme, i en prendre/ el conyac, pensaria/ de morir pròpiament cascun vespre. // Almenys m’hauria evitat un procés.” (fi de “Si jo havia tingut”). Si en aquest poema es beu per oblidar, en d’altres s’ha begut per estimar, i ara ve la ressaca: “T’alces/ sense soroll, te’l mires, / i penses. Rera, ampolles/ mig buides. Els obscurs/ testimonis per la cambra. Tot hi és, / i acumules.” (“Deixes l’amic”).

Hi ha molt de fum en els dels 70. Escriu Jàfer: “No vull fumar més. El pit se’m cansa.” (Orquídia, “Anemones”, f. 6-7).

Morell té un poema en el qual resseguim el fum i a la fi la cendra:

ací l’únic moviment engegat
és la boirina de la cigarreta
que potser enfilà les escletxes
com la claror quan travessa els núvols
cotó màgic on s’emmiralla
l’huracà invisible
els cabells roents d’Apol·lò
abocats al buit galàctic

²⁷⁰ Sembla com si Bessó escriguera un poc enllaçant mots propers al diccionari: “ponx/popa/pont” o “fosca/fossana”.

²⁷¹ I Potser ací: “Una tendra desolació aquesta/ quimera: / l’assumpció del cofre/ llaurat a la manera bàrbara. / Els colors de la llum abstreta/ en hàbits d’estances i nèctars, / perfums obligats: aital és l’auguri.”

mentre la cendra cau de tant en tant
dins el cercle humil del vidre.

Morell (1986: 34)

Seguí, com a bon amant del cinema negre, escriu aquest poema:

i de vegades amagues silencis
amb el simple fet
de les mans ton esguard
ta veu creues
les cames el cigarret
en els teus llavis
imprecisa dius. AMOR i-
magine
el teu cos
des -silenci- nu

Seguí (1976)

Pel que fa a les drogues dures, cal dir que el títol *El somriure de l'herba* de Piera té un cert aroma *cannàbic*. Jàfer parla de “vena, vena” en “La Vastitud” (*Lívius Diamant*) al so de Patti Smith i el seu heroïnòman i blasfem *Horses*. Bessó titula un poema “Narcosi”. Al costat del sexe i les drogues no pot faltar el rock,²⁷² com en aquest fragment de Sellés: “les nostres guitarres/ narcòtiques, genet, marcòtiques.” (Sellés, 1977: 29). En un poema de Buesso “marihuanegen”, i Mestre descriu el “mercat” com una droga a la manera de l’expressionisme alemany: “El soroll del mercat, com una droga; / dones, homes, que van, criden, s’afanyen; / el baf del peix, la carn sagnant, els fruits/ podrint-se pel contacte al fons de les coves.)” (Mestre, 1981: 79).

E. - La màxima

En alguns poetes trobem gust per les frases lapidàries, per les “moralitats”, en paraules de Gil de Biedma. Cal dir que a València el pes de Fuster era i és enorme. Els autors que tendeixen a aquest tipus de poesia microassagista són, sobretot, quatre (Bessó, Ventura Melià, Piera i Jàfer), tot i que en ocasions molt concretes també en trobem altres dos (Rodríguez-Castelló i El Sifoner). Subratllem els seus noms quan els analitzem per ajudar els lectors/es en el seguiment.

El mot epigrames apareix com a títol en dos poetes. Rodríguez-Castelló inclou uns

²⁷² Pel que fa al rock, Jàfer fa molts homenatges, sobretot a la plaqueta “Europa” i a *Els caçadors salvatges*. Bessó (1984: 11) i Jàfer (1988: 55) parlen de Leonard Cohen. Ventura Melià escriu: “Cada cosa té un temps. / I el Dant no s’avindria/ amb el rock que ens urgeix/ o amb un cel tan buit.” (Ventura Melià, 1981: 19). Jàfer anota: “El dolor insisteix a la paret. Fins que el verí no s’escampi no hi haurà Rock’n Roll. Les daines morien i tot estava bé, dormint a la deserta, i tot estava bé.” (Jàfer, 1988: 125). Jàfer cita i tradueix Bruce Springsteen (1988: 220-221), i Navarro fael mateix amb Crosby, Still and Nash (Fabregat, 1974a: 191). Morell, al poema XVI, de l’*Òliba de la foscuria* es fa ressò del *punk*.

“epigrames” a *L'acròbata dels ponts*. Però sobretot destaca *Les llimes de la vosgiana* de Bessó, un llibre únic per la seua temàtica; aquest poemari té el subtítol següent –llarg com molts dels títols dels poemes–: “Antologia moral, o recull d’epigrames, quartets, cançons de taverana, sospirs de putifeina i epitafis per exercitar la memòria, armar l’esperit i formar el cor dels joves. (1984-1985)”.

En *El barranc de les fonts* del Sifoner trobem moltes brofegades. Com diu la primera secció “la font de la mala llet”, sarcàsticament trobem progress pancatalanistes, “corregudes de rojos” perdedors de la guerra civil, etc. A continuació transcrivim dos poemes-acudits en forma d’anunci: “Mare fadrina/ busca/ gent que comprega/ que no és una puta.” i “Jove militant/ d’esquerra ‘extrema’/ busca pis/ per a posar una presó ‘del poble’/ i, de pas, / poder pegar-ne una/ si li apeteix.” (Sifoner, 1977: 74 i 78). El Sifoner desmunta en el primer text els prejudicis catòlics de la societat dels 70 –encara ara vigents– contra les males salteres i també el progressisme interessat.

Bessó empra moltes màximes, fins i tot en el llibre de micropoemes *Mediterrània* podem llegir: “la camamilla/ atura/ els nervis però et nega” (Bessó, 1979: 43). Vegem-ne uns exemples extrets d’altres poemaris: “Sols qui roman recull.” o “Nàixer i caure” (Bessó, 1983: 11 i 59); “A tot déu li convé sofrir i surar.” (Bessó, 1987: 22). *Les llimes de la vosgiana*, de títol enigmàtic, és un poemari estrictament escarnidor, satíric. Els títols són de vegades més graciosos que els poemes; són títols llargs, en majúscula, potser a l’estil foixià. De totes maneres recordem que el francòfil Bessó ha traduït Rustebues i, a més, és un bon coneixedor tant dels epigramistes grecollatins com dels del barroc castellà i català. Els títols indiquen la moralitat i comencen per expressions com les següents: “A, contra”/” (en) defensa de”, “in memòriam”, “ací jau”, “de com”/”d’allò que” o “consell”. També s’inclouen temàticament mots com *epitafí* i *epitalami*. El lèxic bessonià s’acosta en riquesa i forma a la tradició satírica valenciana, la del s. XV amb Gassull i altres autors. És curiós que, al poema final –una traducció del text “To a snail”, de Marianne Moore–, Bessó canvia el títol “A un caragol”²⁷³ per “A un llimac (a mena d’epíleg)”. Potser és un joc: un llimac encara és més petit que el caragol. Un epigrama ha de tindre sempre actualitat i les marques ho són: apareix un “a cavall / –carabasseta de cascall–/ del seu Renault” (Bessó, 1987: 18) o “Amb la impostura del Vick Vaporubs/ vetlles al llit” (ibíd.: 22).

Bessó juga amb expressions populars. Per exemple, a “Defensa de la música” amb “estar tocat”; Joc amb ‘expressió popular “mira qui anat a parlar”: li diu el mort al degollat... sempre parla qui “deu” callar”...; a la bíblia: vore la palla a l’ull d’un altre i no la biga en el seu... dice el cazo a la sartén...” A CARLES FORTUNY I MANLLEU (DE MALNOM DORENLO LA BELLA) PUBLICISTA, COVERBOY, QUE M’ACUSA DE RITME ALS MEUS VERSOS. O l’expressió qui fa el que pot no està obligat a més a “ALS POETES D’AQUEST TEMPS”. “Cascú, en vers, com al llit, fa el que pot. / Ai las, si la nit s’allarga...” (1987: 57). Introdueix el refrany al títol; al

²⁷³ “A un caracol”, com tradueix Lidia Taillefer de Haya dins *Poesía reunida (1915-1951)* (Moore, 1996: 201).

poema allarga l'expressió "ser de la mateixa pasta". Típic del col·loquial: el món és un mocador ... mocat. De vegades les expressions provenen d'una altra llengua com el francès ("*chateaux en Espagne*") a ELOGI DE LES JUSTES POÈTIQUES: "Acudesc a un premi donat: / massa projectes en faig de bona hora/ car els poetes som subjectes/ a fer castells en Espanya, / o fem la del portugués/ amb el cas de la bacora: / edificar ben barat." (1987: 19). Apareixen interlocutors clàssics (Philia, Anyó...) i d'altres nous (Joan, Pau, veïns, falses donzelles etc...).

Destaquem tres subgèneres: l'epigrama, el sirventés i l'epitafi. Entre els primers, destaquem l'epigrama quan apareix al títol CONTRA MESTRE GADELLES, BENOMENAT VICIÓS DE LA CÀMFORA I ELS OBJECTES INÚTILS: RELLEGINT UN EPIGRAMA DE SIR JOHN DONNE AL MERCADET DE LA PLAÇA DE NÀPOLS; el poema diu: "Si al teu estudi llardós, Philo canalla, / per rengar-hi tota antigüitat/ poses molta cura, mamó, i sanitat, / desocupa't prest de la teua meitat: / és rovellosa quincalla." (1987: 42). Bessó centra els seus atacs en el medi literari. De vegades ataca els autors perfeccionistes, com a "ADVERTÈNCIA ALS QUI CERQUEN LA FLOR D'ADONIS,²⁷⁴ o que pensen en la immortalitat com "A UNA PATUM DIDASCÀLICA QUE TROBAVA QUE ELS SEUS FULLS EREN DE FULLA PERENNE". Són divertides també les crítiques als crítics, per exemple al poema "EN DEFENSA DEL CRÍTIC AMIC QUE NO SABIA COM REEMBORSAR-SE DE LES SEUES PÈRDUES", en el qual aconsella el furt encobert; també a la manera joanferratianiana dins "A UN CRÍTIC LITERARI QUE RELLEGINT NOVÍSSIMS SOFRÍ D'UN ACCÉS DE SILICOSI". De vegades posa en un mateix sac o millor dit fem "critic i autor, / a la paperera, trapencs, conviuen tots dos." com a "DIES IRAE, DIES ILLA".

Bessó aprofita el llibre per a jugar brillantment amb la fonètica. Apareixen rimes en el títol i en el text, com a "D'ALLÒ QUE ENS VA CONFIRMAR EL LLIBRE DELS DEGANATS: GUARISMES DE VESPRA NO FAN LA CRESTA". "No vulgueu tenir a casa poeta ni dona: / Són de la mateixa pasta, farina borda." (Bessó, 1987: 41). De vegades el joc és la base del text: "Tin, malastruc, retruca el truc, / cabut, pèl put, cagacucs, tros de ruc, / camacuc de solfa frígia: ut, ut!" (1987: 25). La rima consonant cohesionava "A LA SENYORA DE..., QUE EN TRACTAR D'EMULAR LA PENÈLOPE A LA FI VA COMPRENDRE QUE NO TOT EL CAMP ÉS D'ORENGA"; l'assonant sobre "A CONXETA, DE SETZE JUNYS ANYADA; MALGRAT LA SEUA MANCANÇA DE RECURSOS PREVIS, ERA LA MÉS VALENTA DE LA POLLADA". Els apariats dominen "AL MEU VEÍ, MEITAT FIGA, MEITAT RAÏM, AMB MOTIU DE LA SEUA DESFLORACIÓ".²⁷⁵

²⁷⁴ "Un poeta rigorós tan sols és un foll/ en decadència." (Bessó, 1987: 58). La flor blava de Novalis apareix en Bessó i en López i Barrio.

²⁷⁵ "Ja no és temps Patrici/ nici, / de llanternejar en setmana/ romana, / la bèstia que per falsa modestia/ no féu bondat ni sanitat / posa seny a medecinar-se, / ara, / amb purgacions.../ Tin en quarentena el rave, / Patrici, tasta el vici:/ cul de llàntia, i a triomfar!/ No dones a la teua vergonya/ més ronya ni dilació." (Bessó, 1987: 45).

Pel que fa als epitafis bessonians cal dir que apareixen no només a *Les llimes de la vosgiana*. En el primer estamental trobem el poema “L’AUTOR DE BELL NOU ES DEDICA UN DISCRET EPITAFI”, en el qual podem llegir: “Ací jau un tafur de quatre camins, / insomne, / que en breus respirs va escriure alguns mots/ sobre el grans temes eternals de l’amor, / la soledat, el paisatge i la mort, només/ per tastar-se l’escorrim, / allò que el savi Eustaqui el Monjo ens va dir: / Que la nostra vida és un quadre.” (Bessó, 1987: 51). El poema, de títol metonímic, és una *captatio benevolentiae*. El treball poètic de “l’autor” del títol és minimitzat amb els determinants; front als “grans” temes trobem la seua tasca humil: “quatre camins”, “breus respirs”, “alguns mots”, com per justificar la brevetat i senzillesa dels poemes. El resultat el defineix ell mateix com a “discret epitafi”.

El poeta és definit com a jugador, “tafur”, no de guant blanc i casinos, sinó de quatre rals o de tavernes de camí; a més a més, insegur, sense descans, ja que pateix insomni: les cases de joc també poden ser de goig, com apunta l’eròtic “escorrim” del v. 6. Escriure sobre els grans temes és una manera d’apropar-se a ells i de robar-ne els secrets, però el jo tafur només n’obté un “escorrim”, el soll, la deixalla. La cita d’Eustaqui el Monjo és una cita d’autoritat, com manaven els canons clàssics i també els medievals: cal apel·lar al “savi”. L’aforisme, però, trenca irònicament amb el text anterior, ja que aparentment no hi te res a vore: “Que la nostra vida és un quadre”. Què vol dir? Que és un taüt, una mentida o ficció? O es refereix a l’expressió popular que vol dir una cosa estranya o ridícula? Modernament un quadre clínic? Bessó empra ací un modest registre arcaïtzant, reduït a l’expressió “de bell nou” i l’adjectiu “eternals”. Hi ha una certa rima en *i* (“camins”, “respirs”, “escorrim” i “dir”).

Per concloure amb Bessó i *Les llimes de la vosgiana*, direm que –com diu Rosanna Cantavella a *Homenatge als trobadors*– “era en Bessó, hom subtil e grosser a un temps” (DDAA, 1989: 6); com a exemple veieu la fi d’aquests versos de Bessó: “lleument i dolça trepitja les fulles seques, / tot començant de bell nou o deixant-ho córrer.” (Bessó, 1987: 10). Cal notar que la darrera expressió d’aquests versos pot ser eròtica.

Ventura Melià també empra moltes màximes; veieu aquest poema de títol “Fama”: “D’un sol cop conmore el món volia. // El nus gordià va entreveure. // Indecís mirava l’as/ que el poder i la pèrdua/ covava. // Tot a una sola carta es deu jugar...// Rera la Fama somreia al No Res.” (Ventura Melià, 1976: 20), El text sembla un homenatge a Mallarmé i el seu “un cop de daus no abolirà l’atzar”. El primer vers és una màxima desiderativa hiperbòlica: si Arquímedes alçava el món amb un sol punt de suport, el protagonista vol dominar o espantar el món amb un “sol cop”.

Piera sembla màximes per alguns dels seus poemaris, sobretot a la fi dels poemes. En destaquem algunes: “Tota veu mereix ser estimada.” (Piera, 1991: 36). Un altre fi de text diu: “Deixem-te fer, atzar, / si és cert que tu ets qui ens fa.”; en Piera sempre hi ha una preocupació per autodefinir-se. De vegades el final lapidari és contundent i desesperat; per exemple, a la fi d’un

poema sobre la infantesa llegim: “Tota sendera acaba en un barranc” (ibíd.: 81). A la fi d’un altre text polític nacionalista, però, el missatge és positiu i lloa el fet de ser valent: “Cérvol que fuig/ al parc el duen.” (ibíd.: 266). Hi ha una insistència hedonista en Piera en acceptar el present i allò que és a mà; així, en un dels “Quartets de la lluna plena” llegim: “Viure la saviesa de l’instant/ vinguen d’on vinguen meravelles [. . .] Palpar en cada cosa/ el temps inesgotable. [. . .] Ara i ací: la vida.” (ibíd.: 187). M. J. Escrivà ha estudiat la fusió del jo líric de Piera en la natura i en el present. El jo líric de Piera accepta el lema dèlfic del coneix-te a tu mateixa: “Allò que potser cerques ho tens davant de tu. [. . .] Estimar és conèixer. / Dins nosaltres mateixos s’han de fer els miracles.” (ibíd.: 89-90). Aquesta afirmació la posa en dubte el mateix Piera; en primer lloc, perquè el lema dèlfic és sempre difícil: “Sempre ets en tu/ i sempre ets lluny” (ibíd.: 188). En segon lloc, perquè el jo líric vol “conèixer” i “estimar” també el que és “lluny; per exemple les illes gregues de *Maremar*. Allí és el bressol dels “darrers fills d’occident” (ibíd.: 207). Just allí, enmig de l’“agonia” de la civilització actual, el jo recupera el paisatge mediterrani estimat de la Safor; allí el jo líric recupera l’ànim. Fins i tot exclama aquests versos: “Naxos de vent i de músiques, / tu somnies possible l’impossible.” (ibíd.: 295), o la rimada “Entre la llum i l’ombra, com som fets els humans, / aquest capvespre a Samos que no oblidaré mai” (1991: 284).

2. 5. 2. B. La poesia de base postsimbolista

Qualificar un autor/a de “postsimbolista” és impossible si no és en l’ascepticó cronològica, és a dir, qualsevol autor/a occidental posterior als anys 10 o 20 del s. XX. Pel que fa al simbolisme, prenem com a punt de partida el criteri de Margarita Garbisu. Aquesta estudiosa parla de tres generacions simbolistes: la primera inclou Baudelaire, Mallarmé, Verlaine i Rimbaud, “los genios y precursores del Simbolismo”. La segona “será la verdadera ‘Generación Simbolista’, la que en 1886 se adhirió al manifiesto de *Le Figaro*”; hi inclou De L’isle-Adam, Moréas, De Régner, Berrearen, Maeterlinck, Mockel, Kahn, Roux... I dins la tercera, que “comienza en el XIX, pero se adentra ya en el siglo XX”, trobem Yeats, Valéry i Eliot. Garbisu cita Valéry: “l’ètica els unia; l’estètica els separava”; també afegeix que Valéry afirmava que era simbolista tot qui no era ni clàssic ni romàntic ni realista (Garbisu, 2002: 161-162). Per a la poesia dels 70 ens convé afegir el mot “avantguardista”, és a dir, el darrer moviment romàntic del segle XX. Per tant, anomenarem postsimbolistes en els anys 70 aquells autors/es que no són ni clàssics, ni romàntics, ni realistes ni avantguardistes.

Comencem per eliminació. No hi ha cap poeta dels 70 classicista, i si s’hi acosten com els elegíacs (Jaén, Piera i Ventura) és amb un esperit neoromàntic. Els allunya del postsimbolisme el compromís cívic de molts d’ells de base avantguardista o no: Granell, Escudero, Palomero, Beltran,

Cremades, Bessó i el debut de Rodríguez-Castelló, uns pocs textos de Piera; també l'humor, l'epigrama i la paròdia realista de Bessó, Rodríguez-Castelló i Palomero els impedeix ser postsimbolistes. Com veurem més avall, els primers Ventura Melià, Navarro i Morell, Bonet, Seguí i Garcia Cervera són avantguardistes. Entre els romàntics,²⁷⁶ enyoradissos de l'Edat d'Or, destacaríem Jàfer (avantguardista) i Piera (antiavantguardista).

Per eliminació, ens queden els autors següents (o almenys alguna etapa de cadascun), que hem agrupat en dos grans postsimbolismes:

1) La poesia més o menys pura:

- a) els debuts de Piera, Granell i Bessó, l'únic llibre de Verger, i els millors poemes de Cardona;
- b) la poesia neopopular de Mestre, Cardona amb reserves, Peiró, i algunes cançons d'altres autors.

2) la poesia neobarroca i hermètica conreada per Bessó i Morell, Jàfer a *Lívius Diamant* i Sánchez Cutillas a *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* etc. Cal matisar que tenen punts de contacte amb el grup avantguardista.

Garbisu estudia la línia postsimbolista “Baudelaire-Mallarmé-Valéry-Guillén/Ungaretti.” (Garbisu, 2002: 162). Ens sembla que a la literatura catalana aquesta línia dóna els seus millors fruits quan s'empelta, estranyament, amb el tardorromanticisme alemany de Hölderlin i Rilke; pensem en el Riba madur i en el primer Vinyoli. Cal ser molt lúcid per a combinar i controlar la “festa de l'intel·lecte” sintàctica i conceptual de Mallarmé/Valéry amb l'irracionalisme angoixat i pregon romàntic. Creiem que Verger ho aconsegueix amb la seua obra mestra “Com si morís”, del llibre homònim, i ho fa, amb els ulls cap enrere,²⁷⁷ amb un model prebarroc nostrat: Roís de Corella. Per això creiem que *Com si morís* és l'aportació valenciana més important al postsimbolisme català. A deshora, a destemps, sí, però definitiva.

Abans d'entrar en la poesia valenciana dels 70 farem un repàs molt ràpid a la petja d'alguns poetes simbolistes destacats per Garbisu. Deixem Rimbaud per a l'apartat de l'avantguardisme. Hem llegit més amunt en una carta a Palomero la manera en què Fuster es despatxava a gust contra Mallarmé: “el Mallarmé de la merda”, deia. Entre el jovent trobem la petja del darrer Mallarmé,²⁷⁸

²⁷⁶ Jàfer escriu aquest fragment en què un emissor es queixa: “Els imants emocionen, fan rebotar les zones de safir, de corall, de dàlies, intermezzos de pluja sense romanticisme, sense possibilitats de reconstrucció.” (Jàfer, 1988: 123). Piera inclou a *Maremar* el text “D'un romàntic” on llegim: “Si qui jo pus m'estime/ no em dirà mai que em vol, / amics, / de vetllades i pàtria/ i mots, delers i plors, / feu-me saber/ si cap bocí/ n'ha quedat, de tant goig.” (Piera, 1991: 256-257). Navarro escriu: “Dispareu contra els romàntics!”, en el pròleg a *Capaltard* de Joan Terol (1982).

²⁷⁷ Aquest pas enrere impulsador del pas endavant ja l'havien fet abans, coetàniament a Riba, alguns autors: Foix cap als medievals europeus o el 27 cap al Barroc castellà.

²⁷⁸ Marco i Pont destacaven en els 70 el simbolisme com a treball del “símbol” i com a influència de l'escola simbolista; ací inclouen els primers llibres de Piera, Navarro, López i Barrio, Jàfer i Jaén. Parlen de l'esperit decadent i anoten que poden mesclar-se, com en Mallarmé, “el període clàssic, el místic o del somni, i l'hermètic o ocult” (Marco i Pont, 1980: 85).

el del “Cop de daus”; la del primer, la trobem en Ventura Melià (declarada per ell mateix a la poètica de *Carn fresca*). A més, el poeta valencià inclou el vers “*Hélas, la chair est triste!*” al poema “Un riu que no és mai el mateix”, de *Senyals de vida*. El Mallarmé no tan vell influeix en Verger, que tradueix el parisí, per exemple, a *Cairell*; o anomena un poema seu “*Tombeau*”, com els de Mallarmé. Cas destacar, a més, que el pes de la sintaxi mallarmeana és fonamental en el *Com si morís* de Verger. Altrament, Piera és l’únic que explícitament homenatja Valéry, en concret el seu *Cementeri marí* –com ja va indicar M. J. Escrivà–: “Ocells valeyans/ –l’amor, la mort, que lluny–/ quieta al trespol blau.” (Piera, 1991: 281).

Hi ha unes quantes “eixorca terra” (Jàfer) i “terres ermes” en els poemes dels 70, però no creiem que hagen de ser referències a l’obra mestra d’Eliot, ni tampoc que tots els “espais deserts” (Rodríguez-Castelló) dels 70 siguin gimferrerians. Jáfer uneix aquests dos autors en un poema-assaig: “On hi ha massa garlaires, només els savis callen, i esperen el moment adequat de brotar, com els tubercles somnàmbuls que Gimferrer va furar del Jardí Congelat d’Eliot” (Jàfer, 1988: 223). Potser aquests tubercles de *La terra gastada* apareixen en els poemes en prosa de *La paüra dels crançs* i en *Salvatge!* de Navarro. A *Corrent de fons*, Ventura Melià cita “East cocker” d’*Els quatre quartets* d’Eliot en quatre de les cinc parts del llibre.²⁷⁹ De totes maneres, no creiem que a València hi haguera el que Comadira denomina una importància estranya d’Eliot en la poesia catalana entre els anys 1972 i 1977 (Anònim, 1986b: 92); explícitament almenys, els poetes no ho demostren.

El metapoètic Bessó és qui més homenatges escriu a altres grans escriptors. Entre els ací esmentats tenim Rimbaud (en un poema que llegirem més avall), Verlaine, Eliot i Yeats. Escriu, per exemple, Bessó: “Sia aqueta la tesi: / si a l’oblit/ silencis impàvids (Verlaine)/, nit absoluta.” (Bessó, 1980: 17). M. J. Escrivà (2000) destaca el paper de Verlaine i de la concepció musical del poema de Verlaine en Piera; sobretot del vers “Il pleu dans mon coeur comme dans la ville” de Verlaine. Jáfer també l’empra: “Ja plou sobre el meu cor com damunt la ciutat. / Ja no em queden camins sinó la solitud” (Jàfer, 1988: 182).

2. 5. 2. B. 1. A La poesia pura

Com a mostres de la poesia “pura” tenim només, com a llibre sencer, *Com si morís* de Verger, si bé hi ha un canvi cap a la claredat en el darrer poema, “La vall estremida” (Verger, 1986: 57). Pel que fa a seccions tenim: “Soledat del cos” de Granell, moltes de poemes breus de Piera i alguns textos de Cardona.

Definir la poesia pura és complex. Fins i tot Valéry, el seu màxim representant, segons els

²⁷⁹ Les citacions són: “Al meu començ és la meva fi”, “mestura memòria amb desig”, “Per a nosaltres sols compta l’intent” i “Sols compta la lluita per tal de recobrar allò que hem perdut”. De vegades apareixen al costat d’autors tan allunyats d’Eliot com Salvat-Papasseit o Maragall.

crítics, se'n desdeia als seus *Cahiers*. Blanch diferencia tres corrents francesos de poesia pura: els que cerquen la puresa expressiva (Reverdy, Jacob, termes purs, preciosos i exactes per a crear bellesa); els de la puresa formal (Valéry, acte de crear pur, fer-se forma), i els de la puresa creadora (Brémond, ser fidel al moment d'inspiració) (Blanch, 1976). Subratllarem les tres pureses.

En principi, qualsevol poeta aspira a la primera puresa, és a dir, a la precisió de la paraula exacta, però el quest xoca amb el neobarroquisme majoritari dels 70; és a dir, amb la tendència a acumular lèxic i recursos que veurem més avall. La contenció i l'autoreflexió, el pudor egotista, no és precisament un tret propi dels autors dels 70, ansiosos de força, rebel·lió i, de vegades fins i tot, d'exhibicionisme tècnic i culturalista. La "puresa expressiva" és poc freqüent. Per això pensem que van resultar tan estranys als ulls dels crítics i companys poetes dels 70 el poema "Soledat del cos", de Granell, i els successius esbossos del text "Com si morís", de Verger. Potser l'existencialista Granell connectà amb altres *rara avis* dels 70, existencialistes com ell, com ara Lluís Solà. Malgrat la seua desubicació crítica, Granell serà antologat per Marco i Pont; llur risc s'ha vist compensat amb el temps. Prompte, però, ja des del mateix *Llarg camí llarg*, Granell abandonarà la poesia pura per a traslladar-se a una poesia d'arrel existencialista en la temàtica íntima i expressionista en el vessant cívic. L'exemple de Verger, però, és únic i no té cap ànima bessona catalana o illenca. És, sens dubte, el més singular²⁸⁰ dels 70 valencians.

Pel que fa a la "puresa formal", ja hem tractat el tema en l'apartat 2. 4. 4 i hem vist el poc cas que fan a l'ortodòxia els dels 70. Entre els quatre autors ací estudiats, Verger i, de vegades, Piera –ja ho hem vist més amunt– sí que són purs formalment. Per exemple, Verger a *Com si morís*, amb el decasíl·lab clàssic, i Piera sobretot a *Maremar*. Granell i Cardona no es preocupen excessivament per la perfecció formal. És molt difícil saber si la tercera, la "puresa creadora" s'acompleix en un poeta o no; potser només s'esdevé en els casos d'escriptura automàtica, però fins i tot en aquestes obres, com diria Pessoa, el poeta pot fingir. De totes maneres, la sinceritat i la veritat no tenen per què ser un valor artístic. El que sí que sabem és que, dels amics Granell, Verger i Piera, Granell i el seu "Soledat del cos" no participen d'aquesta "puresa creadora", ja que ell mateix confessa que és una adaptació del castellà. Sospitem que Piera –malgrat, és clar, el pregon treball formal– és dels tres amics qui més procura mantindre la "puresa creadora" de, per dir-ho en un dels seus isomots, l'"instant". En aquesta mateixa línia, Iborra ja afirmava que era el "més pur" (Iborra, 1977). Piera fins i tot no declina explicitar repeticions, dubtes metapoètics, matisacions, etc. , trets a priori incompatibles amb la "poesia pura".

Piera encapçala provocadorament el seu poemari *Brutícia* amb la definició de Brémond, teòric de la poesia pura: "La poésie, elle-même, ou elle est toute pure ou elle n'est pas." (Piera, 1991: 107). És evident que el mot "brutícia" s'oposa a la puresa; Piera escriu a la fi del poema inicial del

²⁸⁰ L'altre poeta singular, Garcia Cervera, sí que té afinitats amb altres poètiques –no valencianes, però– dels 70.

llibre, anomenat també “Brutícia”: “Amic silenci/ vas deixant l’escriptura blanca del teu pas/ jo l’eina buida, entre la brossa estèril. / Llord de plaer/ engrunes del desig/ com els senglars/ estimes la brutícia.” (Piera, 1991: 110). Malgrat que l’emissor de Piera se sent temptat per la bellesa, és conscient de la passió i del sexe que són, per definició, impurs. El blanc seminal de l’hedonisme supera moltes vegades, com ací, el de la pàgina. Són molts llunys, els versos, de la “puresa” com a sinònim de castedat de la poesia alada de Brémond.

Hi ha alguns mots claus de la poesia pura. El “silenci”, el “nom” i la “veu” els hem tractat en l’apartat “Metapoesia”. El mot “pur” és molt emprat pels dels 70. Pensem, per exemple, en la importància que té en els claroscurs de Jàfer. Granell, per exemple, passa d’emprar l’adjectiu “pur” en el sentit de “poesia pura”, perquè adquireix un matís negatiu junt a “higiènic”, “atlètic”, “pulcre” o “ros”; tots aquests adjectius són emprats pel poder com a etiquetes i *costums-que-es-fan-lleis* per a perpetuar la frustració i el sotmetiment del poble.

Piera ha estat fidel a estones al seu admirat Riba, del qual destacava les *Estances a Carn fresca* (Fabregat, 1974a: 119-120). En *Maremar* inclou un homenatge al mestre que s’anomena “Pleniluni a Súnion”. Piera ens sembla un bon poeta clàssic o postsimbolista, que constantment es rebel·la per joc, per ràbia, per la necessitat de recuperar la infantesa contra el cànon. Aquesta rebel·lió ens sembla encertada en el cas de l’element imatgístic i lúdic de “La finestra i el somni” de *Presoners d’un parèntesi*; en canvi, ens sembla menys reeixida a *Mel-o-drama*, tal vegada perquè la part dramàtica, que el jo líric autorial denuncia a priori com a falsa, és poc lligada i ocupa massa llibre. De totes maneres, Piera sempre torna al seu particular bressol postsimbolista, per exemple als “Darrers fragments d’una èpica de cambra” de *Presoners d’un parèntesi*, i a la fi de *Mel-o-drama*.²⁸¹ O com ha estudiat M. J. Escrivà (2000) a *Maremar*; aquesta estudiosa ha analitzat en la seua tesi la importància de la música, de la poesia pura i de Riba en Piera.

A *Carn fresca* Piera elegia com a lectura de capçalera les *Estances* de Riba; és a dir, el més contingut dels llibres del català, encara que com ha dit Malé (2001) l’abstracció conceptual de les *Estances* amaga un fort pòsit passional. Potser és aquesta, a l’inrevés, una definició de Piera: el valencià és obertament passional però amb un fort pòsit conceptual abstracte a sota; quan aquest s’explicita, ho fa també no de manera obtusa sinó clara metapoèticament evident.

Deia Ferrater sobre Riba que el problema de la llengua catalana era que, a diferència del francès, no tenia una tradició conceptual abstracta i moral. Riba ho intentà superar i ho aconseguí amb escreix. Si haguérem de triar un autor dels 70 que seguira aquesta tradició seria Bessó. Aquest poeta arranca amb l’ortodòxia simbolista pura i minimal a *Herbolaris de silencis* i *Mediterrània*, i la continua de forma més barroca en textos més llargs a altres llibres: “Enrunament de la cendra” de *Pagaràs els ous de cugul*, “Paisatges de l’herba baixa” i l’apartat homònim de *La terra promesa*. La

²⁸¹ Ens referim als dos darrers poemes, sobretot al penúltim, el magnífic “Epíleg literari on s’esgota el poema”.

seua heterogeneïtat i enorme curiositat poètica li permeten practicar i sobretot dominar molts altres estils. Bessó és el poeta més heterogeni –junt amb Jàfer i Jaén– dels 70.

La descripció de l'objecte adquireix al segle XX una importància extraordinària, ja siga en el vessant “hiperrealista” de l'avantguarda –com dirien Altaió i Sala-Valldaura–, ja siga com a correlat objectiu simbolista. La combinació més perfecta de les dues descripcions la trobem en Handke. Dins del primer cas trobem *El sabó* de Ponge o aquest poema de Brossa: “Un botó i dos traus”. Dins del cas “pur”, Guillén o la secció “Un nu i uns ulls” de Riba. Verger sembla capgirar uns versos guillenians (“*Las doce en el reloj. Todo ya pleno.*”) amb aquest passatge, també inicial, del seu “Com si morís”: “Pregona llum. Les dotze. En dura terra/ creix el meu cos a les palpentes” (Verger, 1986: 21).

Piera és un mestre en la descripció, fet que demostra també en els apunts al natural de la seua narrativa. No ens interessen ací, però, les pinzellades impressionistes –excel·lents– amb què copsa les illes gregues a *Maremar*. El que ens interessa ara és, com diria Riba, la “lírca de cambra”. Piera parteix moltes vegades de la descripció minuciosa de l'interior del seu estudi. Veiem pots, llapis, taula, el fum del cigar que s'eleva i després torna a la realitat. M. J. Escrivà (2000) estudia molt bé la importància de la “finestra” al poema “La finestra i el somni”, de Piera. També trobem exemples d'aquest vaivé de pensament en una finestra en Rodríguez-Castelló (1983: 51-52) i en un fum de cigar en Morell (1986: 34). Curiosament, Navarro, en l'únic fragment publicat que rebutja (una part de *Salvatge!*), també partia dels objectes quotidians d'un estudi.

A continuació estudiarem poemes de Piera, Granell, Verger, Bessó i Cardona. Subratllem els noms dels poetes en canviar de l'un a l'altre per a facilitar el seguiment al lector/a.

Piera sol incloure als llibres, entre seccions de poemes llargs, una secció de poemes breus sense títol; si bé es cert que l'única secció que és quasi del tot poesia pura és “Estels asclats”, de *RENOU...*, el seu primer llibre. Aquesta secció du una citació de Riba que ja va destacar M. J. Escrivà: “Jo esperaré el retorn fidel/ del cant roent que ara declina.” De la secció esmentada hem triat el poema següent, perquè demostra com la ratlla entre la poesia pura i les imatges avantguardistes és molt fina; les uneix el culte a la imatge i les separa l'agosament i independència d'elles en el cas avantguardista. El poema diu:

Versos amb polpa de capvespre.

Enyor de violins cecs

Per les nues voreres

Si mai no pels carrers

De sobte la pols d'una tonada.

El folre d'un capell
Homenatge al silenci
I un fosc adiament.

A la ciutat tardegen sons antics.

Piera (1991: 36)

El poema s'organitza amb tres estrofes monoversals senars *in crescendo* sil·làbic (8, 9 i 10 síl·labes) i dos tercetes d'hexasíl·labs (excepte el v. 2 que és heptasíl·lab). Hi ha una rima assonant *a-a* en els tercets; rimen també el v. 1 i el 4. El “capvespre” inicial es recupera amb el “capell” surreal de l'horitzó, el “tardegen” i sobretot amb la paradoxa “fosc adiament”; la fixació del dia ha de ser clara –com el dia–, no pot ser fosca com la nit. La imatge surreal “violins cecs” mescla en sinestèsia oïda i no-vista com “pols” i “tonada”; l’“enyor” d'aquests instrument es recupera amb els “sons antics” final. La importància del mot “sons” en Piera és enorme. També podem assenyalar la paradoxa de “homenatge”, ja que és verbal però es dedica al “silenci”, que és la no-oïda.

Del llibre *El somriure de l'herba* hem triat aquests dos textos que sí que poden adscriure's a la poesia pura totalment. El primer diu:

Com l'arbre dintre el bosc
així la solitud
inevitable, enamorada.

I tanmateix, tots junts,
aquesta selva
com el viu sacsejar dels segons.

Piera (1991: 168)

El símil inicial ens recorda Ausiàs March, que ha estat biografat per Piera. En estructura circular, el “com” comparatiu enceta el primer i el darrer vers. El poema és una minial·legoria: una persona sola és un arbre; “tanmateix”, moltes persones solitàries fan un “bosc” o una “selva”. Malgrat que ontològicament la persona sempre és sola, triomfa el “tanmateix” adversatiu, és a dir, el “tots junts”. Rimen i s'oposen “solitud” i “tots junts”. L'amor és una passió inevitable, com ho és el pas del temps, ja que els “segons” no paren de transcórrer vivament, hiperbòlicament. El temps “viu” ens acosta malauradament a la mort. Es passa d'un article com “el” (bosc) a un demostratiu de proximitat: “aquesta” (selva). El poema pot tindre altres lectures; per exemple la masturbació: “solitud [. . .] enamorada” i “viu sacsejar”; o, en un mot que empra en altres poemes, l'amor comunal de l’“orgia”; potser en aquest cas els “segons” de la fi tindrien una lectura numèrica. El text també pot tindre una lectura política: cal anar “tots junts”.

El segon text que hem triat, també d'*El somriure de l'herba*, diu:

Allà on la mar et besa
la pell com una simfonia.

Com remou els cabells
aquest cant dels ocells talment vent!

Com somou les arrels
de cordials vibracions de pluja verda!

Piera (1991: 169)

És un poema de plenitud; fixem-nos en les exclamacions i en el “verda” final, isomot clau per al neorural Piera. També en el paper del “cant”, de la “simfonia”, en definitiva de la música, que va unida als batecs del cor: “cordials vibracions” o harmòniques. Piera torna a jugar amb el 3, el seu nombre favorit de composició; ací amb tres estrofes de vers inicial hexasíl·lab, amb ritme TAATAA. La segona estrofa destaca per la rima interna en *e* i per l'al·literació de la *s*, de les laterals i de les oclusives que suggereixen el “vent”. Els versos parells van apujant de síl·labes; de la mateixa manera assistim a un *crescendo* semàntic narratiu: passem del “besa” al “remou” i finalment al “somou”. Des del punt de vista eròtic passem de “L'allà” llunyà inicial a la “pell” superficial, als “cabells” íntims, fins a arribar al més pregon, a les “arrels”. En la mateixa posició dins del vers trobem el “remou [...] somou” però també l'eix vertical, “els cabells [...] les arrels”; dalt i baix, masculí i femení, ying i yang, com en la plenitud vital del poema.

Pel que fa a les figures retòriques, a la primera estrofa hi ha la mar personificada al v. 1, un símil on no sabem si el terme real és “la mar” o bé “la pell”. La sinestèsia domina les altres dues estrofes: el “cant” (oïda) “remou” (tacte) i la “pluja” (vista, però també oïda i tacte) esdevé “verda”, potser com les arrels. En la darrera estrofa hi ha una gran metàfora de l'arbre (*A*) identificat amb un instrument de corda (*B*). La poesia pura moltes vegades s'associa a la desaparició o fosa del jo o del tu lírics dins de la natura; en aquest cas una mena de tempesta uneix hiperbòlicament tot dins del tu: mar, vent, pluja, ocells i arbre.

Per acabar volem assenyalar dos poemes que podrien ser poesia pura però que Piera decideix que no ho siguen; en els dos introdueix un soroll comunicatiu, una “brutícia” per dir-ho amb el nom del poemari homònim al qual pertanyen. El primer comença així: “Bancals llaurats al sol fecund d'abril/ pluja i semença al jaç” (v. 1-3). La imatge és bonica i harmònica, però de sobte, endut pel ritme del cloc-cloc de la pluja, Piera es deixa endur i comença a jugar: “fan fang/ són sang/ llurs llars d'adormits daus/ vi volen/ de clos llaüt/ preludi” (Piera, 1991: 119-120). L'altre poema també té un canvi brusc semblant.

El text que llegireu a continuació (ibíd.: 127) podria ser també un poema pur: “Assegut dalt del cingle/ escoltes la música [. . .] bressolant les parpelles del temps. / La mar/ com un llençol on jau la solitud. / El sol damunt la pell.” (v. 7-10, fi). Ara bé, desplaçada a la dreta, Piera introdueix la lletra de la música; no és, però, cap *lieder* ni cap *abdenmusik*, sinó aquesta endevinalla infantil, eròtica i grollera: “(pelut per fora/ pelut per dins/ alça la cama/ que te l’estaque dins. . .)” (v. 3-6). L’estampa bucòlica i romàntica del tu líric –potser el jo desdoblant– en un lloc elevat, com en un quadre de Friedrich, es trenca de sobte. El jo líric de Baudelaire deia “La musique souvent me prend comme une mer”;²⁸² la mar, símbol sovint de la mort, s’alia amb la música; ambdues comparteixen ones i “bressolen” i agombolen. Potser la música de l’endevinalla no és coetània al jo líric, sinó evocada en el “temps”. El “llençol” pot remetre a la mortalla però també al bolquer fetal o, fins i tot, al llit eròtic, encara que prompte apareix la “solitud”, que s’accentua amb la cançó libidinosa. Hem passat de “dalt” al “jau” per tornar al “damunt”. De fet la lectura circular, de plenitud, és possible: “Assegut dalt del cingle [. . .] El sol damunt la pell”; són dos hexasíl·labs; els v. 8-9 també ho són: “La mar/ com un llençol [6] on jau la solitud [6]”. De fet la fi del poemari és molt rítmica: ATA(T)AA; el joc rimat entre “llençol”, “sol” i “Solitud” és clar, i també rimen lleument “mar” i “jau”, i “damunt” i “solitud”. La plenitud mística –potser letal– és acompanyada per l’absència de verbs i persones líriques.

A continuació analitzarem alguns poemes de Granell. La primera part del llibre *Llarg camí llarg* s’anomena “Soledat del cos”²⁸³ i s’encapçala amb una citació de Feliu Formosa: “No hi ha res per damunt de l’abraçada.” “Soledat del cos” consta de tretze textos. És un bon exemple, com diu Iborra, de poesia metafísica,²⁸⁴ l’única a la València dels anys 70 junt amb alguns textos de Jàfer. Granell és un poeta que treballa sobre uns pocs i triats elements semàntics i simbòlics (en aquest cas: *ser*, *gesmir*, *capvespre*...) als quals els trau el màxim rendiment poètic. “Soledat del cos” no fa més que continuar el camí que Granell havia traçat en castellà. A continuació analitzarem el primer poema del llibre.

Aquest poema comença amb una interrogació i acaba no amb una resposta sinó amb un “confós”. Enmig, emmarcat per dos versos quasi idèntics (v. 4 i v. 16), trobem el cos del poema. La rima assonant dels dos primers versos (“viscut” i “ulls”) no es repetirà.

El text arranca, com hem, dit amb una pregunta ontològica: “¿No és desert morir haver

²⁸² Vers citat per molts poetes catalans; per exemple Màrius Torres. O a *Carn fresca*, Franch (Fabregat, 1974a: 156).

²⁸³ Pel que fa a la mètrica s’alternen poemes de llargària mitjana amb altres de breus. Només hi ha dos versos d’art menor. Cada estrofa té una frase i sovintegen els quartets i els apariats. Abunden les marques discursives (frases impersonals, locucions com “puix”, “perquè”) i el lèxic abstracte (*ser*) propis de textos argumentatius i filosòfics. Empra Granell de vegades un lèxic culte i arcaic (*llur*, *puix*...). Pel que fa als recursos retòrics abunden les metàfores *A és B* en diferents formes (negatives, *no és A, B*), algun que altre símil i sobretot l’hipèrbaton.

²⁸⁴ Alonso matisa l’adscripció “metafísica” que batejà Iborra i nosaltres seguim Alonso (2000: 10). Malgrat que Lozano parle de “poesia metafísica” per referir-se al seu *Poemes home-terra* (Sòria, 1987), preferim qualificar-lo d’“existencialista”, perquè es qüestiona l’existència de l’home, més que el seu ésser (fet propi de la metafísica). Cal dir també que el mot “metafísica” apareix negativament en alguns poemes de Piera o de Rodríguez-Castelló.

viscut/ en la feble memòria d'uns ulls/ que foren ja –sense ser- al record?” (v. 1-3). La referència a l'ús del desert com en la literatura medieval (Sant Jordi) és evident. S'uneix en paradoxa l'haver viscut i el morir, metaforitzat en “desert”; però de sobte l'encavalcament ens obri una altra lectura: la vivència es redueix a la memòria d'algú metonimitzat en ulls –potser el lector/a–, que al seu torn pertany al passat. La memòria és feble i la vivència, per tant, pertany a l'oblit. Només perviu si hom és recordat. Granell ens instal·la en la paradoxa, en el “ser sense ésser”, en el *vivo sin vivir en mí* de la mística castellana.

Amb la fi de la interrogació apareix un espai en blanc. No hi ha resposta per a l'emissor, que de moment no té persona, ja que s'expressa en tercera persona. A continuació llegim una llarga “oració”, com diu el v. 4:

Lleu, l'oració ascendeix única
en el sol jardí que sap i ama
pas a pas la teva petja innombrable,
el teu destí de ser davant la nit
impossible entre tanta mareselva,
entre tanta veu absent
creixent-te en els teus braços
com un adéu fugint la vorada on reposa. (v. 4-10)

L'“oració” pot ser sintàctica o un prec. La frase “Lleu, l'oració ascendeix única” es repetirà aïllada i acabada en punt en una unitat vers/sentit al v. 16. Si la memòria és “feble”, la literatura o la veu és “lleu”. Si ens fixem en l'hipèrbaton, que Granell col·loca a inici de vers, trobem una successió d'adjectius que conformen una declaració de finals : “Lleu [v. 4] Antic [v. 12], Lleu [v. 16] Inútil [v. 17]”. L'oració es personifica i puja com un sol o una lluna o una ànima cap al *locus amoenus* del jardí on viu o passeja el tu: “en el sol jardí que sap i ama/ pas a pas la teva petja innombrable, ”. La idea de ser “única” es repeteix de nou en el “sol” del jardí, i potser amaga una negació de l'altra vida: només hi ha la terrenal. Solament s'estima el que es coneix: només coneix el tu –potser un jo desdoblant?–, aquell qui com el jardí (personificat) és iniciat (a poc a poc), és a dir, només el tu, seguint el lema dèlfic, es coneix a si mateixa.

El jardí s'oposa al desert del v. 1 i s'alia amb la “mareselva” del v. 8. Potser és un jardí de les delícies o el paradís. El camí del tu és dur; és el camí de la creació, d'anomenar –no nombrar– el que no es pot anomenar. El tu vol restar, vol deixar “petja” i només hi ha un jardí que li ho permet. Sembla un desig difícil pel que ens diu la resta de l'estrofa: “el teu destí de ser davant la nit/ impossible entre tanta mareselva, / entre tanta veu absent/ creixent-te en els teus braços/ com un adéu fugint la vorada on reposa.” El paral·lelisme sintàctic uneix “la teva petja” i “el teu destí”; per

tant, la vida és un camí. Ara, en lloc d’“innombrable” trobem el terme més ample “impossible”, adjectiu que pot aplicar-se a “nit” o a “ser”. En una lectura possible el destí (el futur) del ser és impossible per culpa d’un enemic: la mareselva hiperbòlica (“tanta”) que impedeix dues coses: en primer lloc, lògicament, el caminar al tu; en segon lloc, paradoxalment, no afavoreix la fosca o la nit sinó que les anihila.

El paral·lelisme introdueix el tema metapoètic de la veu: “entre tanta veu absent/ creixent-te en els teus braços/ com un adéu fugint la vorada on reposa”. L’intensificador “tanta” és anihilat per l’adjectiu “absent”. No és la veu, sinó la manca d’aquesta, és a dir, el silenci, que es corporeïtza i va “creixent”; potser la “veu” és el que ambiguament reposa “en els braços” metonimitzats del tu. Potser hi ha una seqüència consecutiva: “creixent-te [...] adéu [...] fugint”; aquest darrer gerundi s’oposa al verb “reposa”. Potser no és la “veu” qui fuig sinó els “teus braços”, és a dir, el tu, que se’n va o potser mor. Si enllacem l’inici i la fi d’aquesta segona estrofa trobem una altra lectura: “Lleu, l’oració ascendeix única [. . .] entre tanta veu absent/ creixent-te en els teus braços/ com un adéu fugint la vorada on reposa.” La lectura és més lògica: l’“oració” –potser el poema que llegim– “ascendeix”, o com diu el seu sinònim creix (“creixent-te”) en oposició a les “veus absents” o al silenci. La creixença és lenta (pas a pas, v. 6) i difícil, com indica l’al·literació de l’oclusiva (v. 9-10), i es compara amb un símil: “com un adéu fugint la vorada on reposa”. Aquest v. 11 és complex; d’un costat enllaçaríem els tres verbs de moviment –*ascendir*, *créixer*, *fugir*– que no tenen per què ser incompatibles entre si.

No sabem amb claredat a qui acompanya el gerundi “fugint” en el seu nou valor transitiu, tret granellià per excel·lència; potser acompanya la “veu” del v. 9, l’“adéu” immediatament anterior o la “vorada” posterior. Aquest mot, “vorada”, ens remet a camí, a “petja”, a límit del jardí, i per tant de la vida-camí. Si al v. 3 trobàvem el “record” final, ara trobem el “reposa” final i després un espai en blanc. A continuació hi ha la tercera estrofa, que consta de quatre alexandrins –com succeïa al v. 11– entre parèntesi:

(Antic és el costum d’amar l’inassolible,
el sempre perfil verge d’un déu que no coneix
el breu desvetllament de la llum o tan sols
el teu immòbil cos ja flor quan el matí.) (v. 11-14)

El v. 12 és una màxima: com Tàntal, s’estima el que no es pot assolir. Front a aquest “costum” repetit, “etern” o “antic” com el “sempre”, trobem el “breu” i el “ja”, límit o “vorada” del tu. Aquest no és un déu, sinó que es material, és “cos”, “braços” com llegíem al v. 10. Si abans, al v. 5 trobàvem el jardí que “sap i ama”, ara trobem el déu inassolible i paradoxalment desconexedor. El déu, per tant, pertany a la fosca. No podem atényer i, per tant, amar el cos del déu, metonimitzat

en “sempre perfil verge”; l’avantposició del perfil evita o facilita la rima interna de l’alexandri: “sempre [. . .] verge”, “déu [...] coneix” i “breu [...] desvetllament”.

El déu ignora (i per tant, no pot amar) el misteri xifrat en dues imatges unides per la *o*, que són un circumloqui metafòric de l’alba. Fixem-nos en la imatge “el breu desvetllament de la llum”. És lògic que la llum que no tinga son (que no vulga dormir), però ací és a l’inrevés i sembla com si el més normal és que la llum dorma. L’al·literació de la lateral és “lleu”: “desvetllament [...] llum [...] sols”. Altrament, trobem una imatge amb el tu com a protagonista: “o tan sols/ el teu immòbil cos ja flor quan el matí”. Ara rimen internament “cos” i “flor” i s’enllacen amb una metàfora *A B*: “cos ja flor”. El cos esdevé una flor al matí, potser s’obri com un sexe amb la rosada. Torna a aparèixer el “ja” (abans al v. 3) en desaparèixer la “nit” (v. 6). La persona esdevé “immòbil” quan dorm o quan mor, però l’oració/ànima/somni es mou (creix, ascendeix, fuig). Sembla com si regnara una nit eterna, perquè el “desvetllament” és a penes, “breu”, a penes “perfil”. Per a una reflexió en prosa sobre els déus de Granell, vegeu *Un siglo de poesía en Valencia* (Bellveser, 1975).

Al v. 14 (estrofa quarta) torna, solitari, l’inici del poema: “Lleu, l’oració ascendeix única.” La fi del poema (estrofa cinquena) reprén el caràcter d’aforisme del v. 12: “Inútil és la vida quan el temps ha arribat/ de ser el teu cos sorra en la sorra confós.” És un circumloqui mitjançant el qual se’ns explica la inutilitat de la vida, potser a l’hora de la mort. Si desfem l’hipèrbaton llegim: “la vida és inútil quan ha arribat el temps de ser”. El nihilisme és total: com en la vida veritable dels cristians (com deia el v. 3), per “ser” cal deixar de “ser”. Ara bé, també podem llegir així: “quan ha arribat el temps de ser el teu cos”. Una altra lectura seria la següent: “la vida és inútil quan arriba el temps de ser sorra el teu cos”; és a dir, no pot haver vida si ets ja mort, o si ets pols, és a dir, humà, d’argila. La imatge final és dura; el tu, metonimitzat de nou en “cos”, deixarà de ser, es desfarà en l’arribada del riu o de la mar: “sorra en la sorra confós”. “Pols ets i en pols esdevindràs” deia la Bíblia.

Són dos versos interessants i bells: potser el lleu hipèrbaton ajuda a potenciar la cacofonia “sorra en la sorra”. Se separen, potser letalment, el “temps” i “ser”, conceptes bàsics per a la vida, i també per a Heidegger, lectura potser freqüent de l’estudiant de filosofia Granell.²⁸⁵ El ser sense el temps no és, o a l’inrevés. Si repassem els adjectius ens n’adonarem; abans hem vist els tres desplaçats –barrocament– a l’inici de vers. Tant “antic” com “inútil” és amar allò inassolible. El poema comença amb una incògnita i acaba amb un “confós”. Els poemes següents a “Soledat del cos” potser ens resolen dubtes, però ací no tenim espai per analitzar-los.

Preferim posar en relació aquest poema amb el text “Elegia”, l’inicial de *Refugi absent* del

²⁸⁵ Al segon poema, per exemple, llegim també conceptes com “destí i no morada”; sembla un passatge més nietzschian, però cal recordar que Heidegger parla de la “morada de l’ésser”. Aquest concepte, “casa de l’ésser” és mamprés en la seua segona època per Navarro. També Siles, l’amic-mestre d’un joveníssim Granell, és l’autor del magnífic poema “Parmènides”, poeta de l’ésser, inclòs després a *Alegoria* (Siles, 1992: 79 i ss.).

mateix Granell. El poema que acabem d'analitzar era ben pessimista; només cal repassar els adjectius: “feble”, “breu”, “inassolible” i impossible.” Al poema “Elegia”, Granell reprén motius del text que acabem d'analitzar: “Com una ombra. El desert d'una ombra. // Lleu, l'oració. Inútil.” (inici) o “Lleu, l'oració. / Inútil/ el teu cos si desert.” (fi) (Granell, 2000: 55). El “cos” continua sent per a la mort, sent una “ombra”, però si se'ns permet el joc de paraules és una “Com-una ombra”. L'emissor ens diu que la comunicació amb els altres és possible i que només sera “inútil” en la “solitud”, és a dir, amb el “desert”. Hi ha més gent, més ombres, més veus: “Mai no és jardí la solitud/ i encara/ hi ha veu i llavis/ recordant la tempesta. / I braços amb força, / ventres plens/ de braços amb força, / de llavis amb vesu/ sense oblit.” (Granell, 2000: 55; versos centrals). Creiem que amb aquesta “Elegia” Granell acaba amb la poesia metafísica i pura definitivament; ja al mateix *Llarg camí llarg*, a la secció “Desig plogut” s'havia acostat a la solidaritat. Granell no abandonarà mai, però, “la constatació de l'escissió ontològica en què es troba l'ésser humà” (Alonso, 2000: 16-17).

El llibre *Com si morís* de Verger consta de tres parts. La part I té un sol poema, “Com si morís”, que es compon de 6 subpoemes sense títol formats per cinc quartets de decasíl·labs clàssics (4+6) blancs. Podríem dir que en “Com si morís” de Verger trobem –com diu Blanch sobre alguns poetes del 27 castellà– “Esta feliz unión realizada por Valéry de una métrica clásica y una sintaxis moderna” (Blanch: 279). , és a dir, trobem la unió entre la poesia clàssica i el postsimbolisme. Riba també optà pel vers regular (Malé: 26). Lloveras acaba el seu “Vena” o pròleg a *Córrer la taronja* d'Albert Roig amb aquests mots: “De vegades, el ritme que provoca un pulmó barroco ens pot fer pensar en Lezama Lima i els seus ofecs a Trocadero. D'altres, la sintaxi impossible -un subjuntiu que presideix la frase, un adjectiu que funciona com un verb- ens l'acosta a la llengua xifrada de Mallarmé. Tot plegat – el dialecte, el ritme difícil, la sintaxi esverada – fa que només s'assembli a Albert Roig.” (Lloveras, 1989: 10/11). És aquesta “sintaxi impossible” mallarmeana el que fa barroco Verger. Hem preferit, però, incloure Verger dins d'aquest apartat, el de la poesia més o menys pura.

Per manca d'espai, analitzem només el primer fragment o subpoema del text. Va encapçalat per uns mots de Rois de Corella: “Sia passat com un vent lo meu ésser” (Verger, 1986: 13). El primer quartet diu:

Parle de mi. Veig com creix el desert
 més que la son dels meus ulls. Aleshores
 parle de mi. Llesque amb mots colpejats
 la serenor de la llum adormida. (v. 1-4)

El poema comença amb el jo líric dient “jo sóc aquell”, com Ausiàs March però d'una altra manera: “Parle de mi”. Aquests mots es repetiran en anàfora al v. 3. El fet de parlar s'uneix a la

vista: “Parle [. . .] Veig”; la vista torna amb el nom “ulls”. No sabem quin moment del dia indica l’adverbi “aleshores”. Potser el “desert” creixent dels versos inicials siga la mort o la nit; potser siga “la son”. Hi ha una iteració de la *e* (“veig”, “creix”, “més”). Potser el “desert” és en el moment del no-ésser, com diu Corella, o del “desésser”, com escriu més avall Verger quan hi ha la necessitat de parlar de si mateixa, valentament, contra l’oblit del desert. O tal vegada, contra la son –llegiu, si voleu, mort– el jo s’esforça en veure, és a dir, en parlar, en escriure. Al poema de Granell que hem analitzat també trobàvem un altre desert: “entre tanta veu absent/ creixent-te entre els teus braços”.

Tornem ara al poema de Verger, en el qual trobem aquests versos: “Llesque amb mots colpejats/ la serenor de la llum adormida.” Potser “parlar” o “veure” equivalga a “llescar amb mots”. Els “mots colpejats” (com un escut o un mall) al seu torn colpegen, tallen. El llenguatge o la poesia, els mots corromputs per l’ús, encara serveixen per a trencar “la serenor de la llum adormida” o *l’harmonie du soir* per dir-ho en mots mallarmians. La llum, personificada, no dorm sinó que algú l’ha adormit. En realitat la llum del son és l’obscuritat, la llum negra de l’alquímia. Parlar és trencar el silenci amb el Verb, és a dir, amb la Llum. Amb la sinestèsia, els mots (oïda) afecten la llum (vista). La imatge de llescar és plàstica, precisa i bella, ja que al capdavant els versos o les línies són ratlles sobre el blanc, com llistons de persiana o de llum... El pa és blanc i elemental i la llum també. Hem passat de “la son” o ganes de dormir, a l’acte, a l’“adormida”. L’acció del jo líric sembla negativa perquè trenca la “serenor”.

El segon quartet continua amb els paral·lelismes.

Penge el meu dol a la vora de l’alba
i em sé tan fosc com si el blex de la mar,
com si la nit. Aleshores voldria
no dir res més que la son dels meus ulls. (v. 5-8)

La primera oració diu: “Penge el meu dol a la vora de l’alba/ i em sé tan fosc com si el blex de la mar, / com si la nit.” Si abans el jo parla (v. 1) i llesca (v. 3), ara el jo penja, amb l’al·literació de la *l*, el dol. El dol és negre, fosc, nocturn (“com si la nit”) i s’oposa “a l’alba”. El “penja” vol dir que el deixa, que l’abandona en arribar l’alba o bé que l’exhibeix. A l’alba és el sol qui es penja i la lluna qui es colga. Deia March: “Colguen. . . .”. La imatge del dol continua amb el jo definit amb una metàfora *A és B*: se sent (potser no ho és) un ésser fosc (talment Andreu Morell) “com si el bleix de la mar, / com si la nit.” Aquests símils inacabats s’assemblen al “Com si morís” del títol. De fet, podem relacionar l’antítesi: el bleix de la mar és paradoxalment la nostra expiració. De fet si enllacem amb la rima el primer hemistiqui del vers 3 i el del 7 trobem: “parle de mi [...] com si la nit”.

Si afegirem el verb ésser, el símil final seria així: “parle de mi com si fóra la nit”, com un dol

(sol negre) a punt d'espigar. El jo és a punt de desaparèixer. El jo ha perdut la "serenor" com al v. 4: "em sé tan fosc [. . .] com la nit". En el fons hi ha un epítet, ja que la nit és negra. La segona frase enllaça amb la segona frase de la primera estrofa gràcies a l'"Aleshores" inicial: "Aleshores voldria/ no dir res més que la son dels meus ulls." Podem parlar d'un quiasme sintàctic, que subratllem:

Parle de mi. Veig com creix el desert
més que la son dels meus ulls. Aleshores
parle de mi. Llesque amb mots colpejats
la serenor de la llum adormida.

Penge el meu dol a la vora de l'alba
i em sé tan fosc com si el blex de la mar,
com si la nit. Aleshores voldria
no dir res més que la son dels meus ulls. (v. 1-8)

En aquest joc, "els meus ulls" (v. 2) equival a "la nit" (v. 7). El condicional "voldria" denota desig, però no sabem si possible; per simpatia creiem que és primera persona, és a dir, que és el jo qui parla, però podria ser algú, una tercera persona; per exemple, "la nit". En aquesta lectura, quan la nit parla el jo dorm. Hem passat del "més que" a "res més que"; hi ha, per tant, una gradació restrictiva. El jo potser es penedeix d'haver parlat: "Aleshores/ voldria no dir res més"; voldria restar callat, com abans de començar el poema. Parlar equival a delatar-se, a suïcidar-se o morir, a deixar d'ésser. El jo preferiria, com Ausiàs March, ésser mort; el jo voldria només ser ulls i que aquests foren closos. Però no és açò el que llegim ací, sinó: "Aleshores voldria/ no dir res més que la son dels meus ulls"; la sinestèsia oïda/vista és clara. El jo líric, en el fons, sembla que vol tornar enrere, detindre el temps que sempre passa, que avança, que "creix" com deia el vers inicial.

La tercera estrofa diu:

Creix el desert i la nit ens vigila.
Res no té nom. Se m'han mort tots els crits
entre les mans i la por en el rostre.
Mai no et sabràs en la son dels meus ulls. (v. 9-12).

El poema torna en espiral el al v. 1: "Creix el desert". Ara, de sobre, l'alba del v. 5 és lluny i regna la nit, com abans que el jo parlara (v. 3-4). La nit es personifica i espia no el jo, sinó el nosaltres. No sabem si el tu que de sobte acompanya el jo és el lector, l'estimada o el seu doble. Potser la nit vigila el jo perquè aquest, malgrat saber-se nit –"dol" o "fosc" (v. 5-6)–, malgrat açò, el

jo parla-mata la nit i desperta el dia (v. 3-4). El misteri de la identitat del jo continua. El jo no té nom, ni el tu, per tant no existeixen segons la màxima bíblica. La hipèrbole és total (“Res no té nom.”) i enllaça amb el “no dir res més” del v. 8. El jo, al v. 10 perd definitivament la “serenor” (v. 3) i explícita, “penja” el seu “dol”: “Se m’han mort tots els crits/ entre les mans i la por en el rostre. / Mai no et sabràs en la son dels meus ulls.”

De res serveixen “tots els crits” del jo líric; aquest resta mut, ha perdut la parla entre tant crim que ha sofert (com un nou Crist) o comés (com un nou Diable). Els “crits/ entre les mans” ens recorden les Parques. Seguim la lògica del poema: si parlar és no-ser, no-cridar potser vol dir ser. Aquesta pèrdua i aquest dolor són suggerits amb la iteració de la *o* oberta (“nom”, “mort”, “por”, “rostre”) i l’al·literació de l’oclusiva (“mort tots els crits”). La imatge és de “serenor”, ja que els “crits” desapareixen. En el fons hi ha una sinestèsia: el tacte (“mans”) per l’oïda (“crits”) i una metonimització del jo. Potser el “rostre” és el del mateix jo líric. No sabem què ha vist o descobert tan paorós el jo. Recordem que la “nit ens vigila”.

Després del nosaltres del v. 9 (“ens vigila”), el tu i el jo s’han separat. Hem vist el jo i al v. 12 és el torn del tu: “Mai no et sabràs en la son dels meus ulls”. Si abans teníem el no-res (v. 10) ara, en la mateixa posició, tenim el no-temps (“mai”). El tu no es reconeixerà a si mateixa o no hi serà quan el jo dorma o muira. El jo deia al v. 6: “i em sé fosc”. Torna a aparèixer per tercera vegada la mateixa expressió: “en la son dels meus ulls”; aquesta vegada en la mateixa posició que al segon quartet, a la fi de l’estrofa. El jo és l’eix del tot (que és res) i d’ell i dels seus ulls depén tot, fins i tot el tu; passem del “tots” al tu (“et”), a través del jo (“els meus ulls”).

Al quart quartet i al cinqué se’ns desvetlla la relació entre el tu i el jo. Podem parlar d’un poema, doncs, en enigma. Els dos quartets tenen, hiperencavalcada, només una oració. Reprintem el vers 12, el 13 comença amb l’anàfora “mai”. La quarta estrofa diu:

Mai o demà, però mai, car t’estime
sense dir res des de fa massa temps
com si morís en una alba rompuda
contra la por de la nit al matí. (v. 13-16)

Si en aquesta estrofa tenim un “però mai”, a la següent hi haurà un “però demà”. Al v. 13, el “mai” s’alia paradoxalment amb el “demà”, com si fos una imatge alexandriana, per trencar-se després: “però mai”. El tu mai no sabrà o llegirà en els ulls del jo (v. 12), ni escoltarà per la seua boca el que acaba de pronunciar: “t’estime”. De sobte, hi ha un cert to falsament col·loquial: “des de fa massa temps”. Potser en el fons hi ha la lectura dels poetes medievals i l’ús dels ulls com l’espill o segell de l’ànima: als ulls es veuen els ulls que has matat (“la por en el rostre”, v. 11) o que has estimat. . . El jo és l’amador en silenci: “sense dir res des de fa massa temps” (v. 14). Potser

perquè segueix el codi de la *fin'amors*. S'oposen la fi del vers 14 (“des de fa massa temps”) i l'inici del 13 (“Mai”). De la mateixa manera, veiem com vocalment el poema va a poc a poc tancant-se: passem del domini de la *a* del v. 13 (“mai, demà, mai, car”), al de la *e* del 14 (“sense, res, des de, temps”) per acabar al de la *i* del 15-16 (“com si morís [. . .] de la nit al matí”).

No sabem si la imatge dels versos 15-16 és un símil complet o no: “com si morís en una alba rompuda/ contra la por de la nit al matí.” En principi, per empatia diríem que qui mor és el jo i enllaçaríem amb el vers 13, restant el 14 com un parèntesi important que parteix el quartet: “car t'estime (. . .) com si morís”. Podria ser el terme real no l'estima del jo sinó d'una tercera persona (com el “voldria” del v. 7). L'antecedent de “rompuda” ha de ser femení; potser el tu líric ho és (o el jo líric). La lògica ens diu que siga “l'alba”; aquesta trenca la nit i en la poesia trobadoresca l'amor dels amants; ací, però, és “rompuda”. En realitat ho és la nit, davant el matí, com diu el vers 16: “la por de la nit al matí”. Al v. 5 deia “a la vora de l'alba” i al 7, “com si la nit”.

De sobte, el v. 5 és el “dol” de la separació del tu i del jo, la causa de la qual desconeixem; la nit és la garjola qui vigila i alhora cova els amants (v. 9); els crits, les mans, la por podrien ser l'orgasme (masturbatori o no) del jo, la seua petita mort. El v. 12 sembla una prova d'amor: el jo mai no es cansarà de veure el tu, ni s'adormirà mentre el tu estiga a la seua vora. El jo (em sent fosc, brut?) vigila sempre el tu, potser *gilós*, a distància. El v. 15 dóna títol al poema i al llibre: “com si morís”; ja abans l'hem relacionat amb els símils dels v. 6-7: t'estime “com si el bleix de la mar, / com si la nit (. . .) com si morís”. En arribar el dia, també l'alba mor; potser també el jo (“com si morís [. . .] a l'alba”); no debades el jo sap que és “fosc” (v. 6). Potser l'amor (el “t'esime” del v. 13) mena a la mort, al “com si morís”. L'expressió final de l'estrofa, “de la nit al matí” suggereix una “por” eterna o una eterna lluita contra aquesta. Potser és el dia i no la nit que fa por al jo; no debades ell forma part de la fosca (v. 6).

El cinqué i darrer quartet reprén la temàtica de l'anterior. En una sola frase i amb hiperencavalcament diu:

Però demà, però bronzes llunyans
s'han esberlat sobre terra més fosca
queia més nit entre les meues mans
callava tot i jo n'era el silenci. (v. 17-20, fi)

Si al v. 13 llegíem “Mai o demà, però mai”, ara al v. 17, tenim “Però demà”. L'adversativa “però” es repeteix: potser els “bronzes llunyans” són una imatge en absència (*B*) del terme real “demà”; almenys el “demà” és futur més o menys llunyà. Si el demà es trenca equival al mai. Els “bronzes” (el cel pren aquest color en el capvespre o a l'alba) poden ser una sinècdoke del tot, dels “astres”, del sol o de la lluna. Pensem que l'adjectiu “rompuda” s'aplicava a l'“alba” al v. 15; però

també els “bronzes” formen part de les “campanes”; si aquestes es rompen el silenci torna al text. Les dues interpretacions dels “bronzes” sembla recollir-les aquest símil del “Rondó” de Piera: “Campanes com estels”.

Tornem al v. 17. El cert és que hi ha hagut un canvi. La hipèrbole del v. 18 és clara: no sabem quina és aquesta “terra més fosca”; cal relacionar aquest augmentatiu absolut amb la “més nit” del v. 19; potser la foscor de la terra i de la nit són tautològiques; la nit sempre és fosca i la terra necessita d’una estrella que, ara, potser ha caigut. L’acció d’“esberlar-se” es repeteix amb el verb “queia”. Podem parlar als v. 18-19 d’un paral·lelisme: *V + SP*. Aquest recurs enllaça “sobre terra” i “entre les meues mans”; potser ens indica la condició mortal del jo líric, reduït a metonímiques “mans”, o potser prega amor o ajuda i rep només “més fosca”, ell que en té de sobra perquè sap que és “fosc” (v. 6). La sinestèsia uneix el tacte (“mans”) la no-vista (“nit”) i la no-oïda (“callava”). Si abans “entre les mans” morien “tots els crits”, ara “més nit”; els dos mots rimen. A la fi del poema arriba el passat imperfecte: “queia [...] callava”. Al darrer vers, magnífic i terrible, s’instal·la el silenci per partida doble: “callava tot i jo n’era el silenci”. Recordem que aquest final s’oposa al “Parle de mi” inicial de poema. La metàfora *A és B* identifica el jo (*A*) amb el “silenci” (*B*) d’un hiperbòlic i misteriós “tot”. Tornem al “Res no té nom” (v. 10) i al “t’estime/ sense dir res” (v. 11-12). Potser cap una altra lectura del text: el jo, parle del que parle, fins i tot quan parla el tu a través d’ell (v. 12 o un vers d’un altre subpoema que diu “la teua meua veu”), sempre parla del jo i des del jo; és el solipsisme del llenguatge.

Pel que fa a la rima, externament només rimen els v. 17 i 19 (“llunyans” i “mans”). La rima en *a* domina la darrera estrofa: “demà [...] llunyans [...] s’han esberlat [. . .] mans”. Aquesta rima també apareixia en versos anteriors, sobretot a la fi del primer hemistiqui: “entre les mans [. . .] Mai no et sabràs [. . .] Mai o demà”. Rimen en la mateixa posició “parle de mi” (v. 1-3) i “com si la nit” (v. 6). Només trobem rimant dos versos consecutius “morís” i “Matí” (v. 15-16) i internament aquest: “sense dir res des de fa massa temps”. Fins ací la nostra anàlisi de Verger.

Ja en els micropoemes del seu primer llibre en català, *Herbolari de silencis* (1978), Bessó destaca pel treball retòric sobre la metapoèsia i l’erotisme. Entre els poemes eròtics destaquem aquests: “Pols del marbre. Groc espai. / Lluernes. El cavall delitós arriba.” o “Suor de llamps, / tu, temps de pluja.” Però també trobem textos misteriosos com aquest paisatge: “Lluna al camí del pi, / i del fonal gris, colors/ d’esclètxa.” A continuació analitzarem els poemes XXXII i XXXIV d’*Herbolari de silencis* i els poemes segon, tercer i quart de *Mediterrània*, el seu segon poemari català, també de versos breus.

El poema XXXII de *Mediterrània* continua amb la descripció del tu, com els poemes anteriors del llibre, però ara ja sense verbs i en asíndeton: “Els teus ulls, canyes de bambú, / i l’aspresa, la pell adobada amb el tacte.” El vers inicial és una metàfora *A, B*: els ulls, metonímia del tu líric,

s'identifica amb “canyes de bambú”, tal vegada perquè són verds, o potser perquè són de mirada dura, inflexible o, com dirà després, “aspra” per a qui escriu (el jo líric). Al v. 2, es repeteix la metàfora *A, B* o potser *B, aA*; no sabem si l’“aspresa” és la pell adobada o bé si és la “pell” l’aspresa. Potser “l’aspresa” és una altra imatge *B* dels ulls o simplement va solta. En tot cas trobem una paradoxa: s’adoba, és a dir, es colpeja una pell per a fer-la flexible o tova, però no per ser aspra. Veiem una sinècdope del tot (el sentit: el “tacte”) per la part (“pell”). Bessó, parafrasejant el poema anterior del *matix llibre*,²⁸⁶ “dissimula” ara el cos. Des del punt de vista fònic, al v. 1 hi ha una rima interna (“ulls [...] bambú”); a més, l’al·literació de les oclusives es combina al segon vers amb la de la lateral acompanyant potser el colp i el descans elevat de la mà en l’“adobada”. És possible que hi haja al darrere la unió eròtica.

El text xxxiv de *Mediterrània* és més un poema hermètic que de poesia pura; vegem-ne uns versos: “Set de cercles concèntrics/ Ilunyania s’acosta en les mans.” L’adeterminació dels noms permet la plurilectura. El subjecte de “s’acosta” pot ser el·lidit (algú), la “Ilunyania” o la “set”. La paraula “set” pot ser el número però també el desig. El v. 1 ens mostra una imatge estàtica i simbòlica, potser dantesca amb els cercles de l’infern. Segons el *DFab*, “concèntric” vol dir que té el mateix centre, però també que “tendeix a acostar-se al centre.” No sabem quin és el centre o el desig d’un emissor que resta ocult. Si férem una lectura circular del text llegiríem: “Set [. . .] en les mans”. S’oposen espaciotemporalment “Iluny” i els relacionables “en les mans” i “acostar-se”. Bessó enllaça dues imatges sense servir-se ni tan sols de l’asíndeton, és a dir, de les comes.

El segon poema de la primera part de *Mediterrània*²⁸⁷ diu: “boqueix la duna / ara ona/ la mar tota arrupida”. (Bessó, 1979: 30). Del verb “boquejar” Bessó trau l’acció “boqueix”. És a dir, algú obri i tanca la boca, com espirant, com algú que estiguera cansat en posició fetal; potser és un gest postcoital. Si tenim en compte que el text és una marina, també podem imaginar-nos un peix agònic fora de l’aigua. L’acció de “bocar” és una concretització del verb “arrupir”: a la fi, en agonia, els espasmes musculars es redueixen a la boca. A causa de la manca de verb augmenten les possibilitats d’enllaçament dels tres noms femenins personificats (“duna”, “ona”, “mar”). La lògica ens mena a una micronarració inversa (v. 3, v. 2 i v. 1): la mar ja sense força en arribar a la costa esdevé una ona sobre la duna. Hem passat de l’hiperbòlic “tota” de la mar al “boqueix”.

Però açò no és el que llegim ací: ací és la duna, sorra amuntegada pel vent, qui “boqueix”. La duna té forma d’ona. Per tant, podem llegir el text de dues altres maneres inverses: la duna és la víctima de l’ona del mar en la marea alta. O bé a l’inrevés: és la duna que avança com un desert i la mar la víctima, en la marea baixa. El verb “arrupir” és molt plàstic; veiem la mar en tensió, immòbil,

²⁸⁶ El poema xxxi diu: “Versos antics. El cant òrfic/ de les teves mans dissimulen/ parpelles més estranyes.”

²⁸⁷ Si llegim tots els poemes de la primera part de *Mediterrània* seguits, trobem una certa rima assonant a partir del segon poema: “duna [...] nua [...] son [...] temps/ batent [...] cos [...] cua [...] cor [...] escuma [...] via [...] gavina”. El vers inicial de secció i el final es poden enllaçar així: “tràfol de pits [. . .] o cel al blau fingit”.

–potser perquè té por o fred– o a punt de botar com un felí sobre la duna. Potser la manca de verbs suggereix simplement el vaivé del tràngol perpetu de la mar *Mediterrània* “tot just *recommencée*”: v. 1, 2, 3; v. 3, 2, 1; v. 1, 2, 3; etc. L’“ona”, sempre al mig, va de la boca d’arena de la duna, a la boca d’aigua de la mar.

Al tercer poema de *Mediterrània*, per fi apareix un verb i un pronom personal: “et recolzares / tota nua/ a la plaça del son” (Bessó, 1979: 31). Llegim un tu líric femení que pot pertànyer a una dona o a una dona d’ona de mar com al poema anterior. De la hipèrbole “tota arrupida” hem passat a “tota nua”; de la por, fred o vergonya a l’exhibició voluntària o no. El tercer vers, però, inclou una dimensió pública: “a la plaça del son”; el son en una metàfora *B d’A* esdevé una “plaça”, un lloc, un món. En el somni el tu sembla un *amour fou*, provocador o una prostituta de carrer. Si els dos primers versos ens menen a quadres de nus femenins (Goya, Velázquez...) en conjunt el poema ens recorda el quadre de Magritte *Domaine enchanté*. Si tornem al poema, veiem que l’acció és en passat; potser l’enunciador –un jo amagat que sembla aparèixer només al sisé poema del llibre–²⁸⁸ ha perdut el tu líric. La lleu al·literació de la *s* i de la lateral amaren el text d’un to boirós, eteri, somnolent, de *revêrie*.

Al quart poema continua el quadre voyeur: “el pols del temps/ batent / a l’esguard del teu cos” (Bessó, 1979: 32). El temps es personifica o animalitza i en metonímia sentim el seu tic-tac hiperbòlic “batent com un cor”: rimen “temps” i “batent”. No és el tu (o el jo desdoblat) qui és viu i excitat, sinó aquell anònim que mira. El parpelleig sanguini obri i tanca com una porta, com un “batent” la visió mística o eròtica. Potser el *voyeur* és davant el cos desitjat, o també el jo a l’espill mirant el seu cos. En tot cas, regna l’excitació de la sang. Pot ser que aquest cos no siga bell sinó vel, l i descobrim horroritzats, com Dorian Grey, que ens estem fet majors. La tensió eròtica és suggerida per una lleugera cacofonia, resultat de mesclar l’al·literació dominant del poema 3 (la *s* i la *l*) amb la de l’oclusiva sorda (*p/t/k*). Fins ací la nostra anàlisi de Bessó.

Hem triat sis bells poemes de Cardona de la secció “Forats de somni” de *Plouen pigues*, el seu primer llibre. Cap d’aquests poemes té títol com és llei en Cardona.

El primer poema (Cardona, 1978: 15) ens situa al jo líric protagonista: “Imploro/ recordant/ el ritme de la meva obligada/ cadena” (v. 1-4). El joc entre implorar/plorar introdueix el record; la cadena és la condemna; el jo és presoner. Front a aquesta petició de pietat, de perdó, el jo no espera que ningú conteste als seus precés i naix la rebel·lió: “llavors tanco la resposta/ i ve la resistència vacil·lant/ de finíssima paraula.” (v. 5-7). Si el respir és el ritme i la condemna, el llenguatge, en una imatge *B d’A*, és “resistència”; però no dura, sinó molt fina (com el nom de l’autora), vacil·lant. L’escriptura és plena de dubtes.

El quart poema (ibíd.: 18) torna a ser breu. El jo afirma: “M’embriago/ de fúria/

²⁸⁸ El poema sisé diu: “com prenc l’escuma / dels forns / mai no allunye cap via” (Bessó, 1979: 34).

pà·lidament.” (v. 1-3). La fúria fa la cara roja, no pà·lida; sembla un joc que amaga en el fons una sinestèsia: gust/vista (“embriago/pà·lid”). Potser és la fúria per l’arribada de la mort, com insinua la fi del poema “M’acull/ l’esquitx/ d’una veu nua de llavis.” L’“esquitx” és sexual (escuma, fang, aigua) i sinestèsic (tacte/oïda), però també nimi: un esquitx, un fragment de veu. No sabem qui parla al jo; potser és un fantasma o algú reduït metonímicament no a boca ni llavis, sinó a “veu nua”, pura veu. Potser és Déu. L’esquitx, malgrat la seua petitesa, dóna caliu i recer al jo, que esdevé encara més petita. Potser aquest és el text més programàtic de la poesia pura dels 70.

El poema sisé (ibíd.: 20) potser continua la possibilitat (el “potser”) del poema cinquè:²⁸⁹ “Lentament/ podria dir/ plenitud/ i comptant/ les síl·labes/ dir consciència.” Per empatia amb els textos anteriors i posteriors suposem que el “podria” és de primera persona. El jo podria comptar les síl·labes i escriure dos decasíl·labs però no ho vol fer; al decasíl·lab primer (v. 1+2+3) el segueix un hendecasíl·lab (v. 4+5+6). De totes maneres el paral·lelisme entre la meitat dels versos és evident: “lentament” i “comptant”, la repetició del dir. . . Si enllacem aquest text amb l’anterior i el posterior podem afirmar que morir és arribar a la plenitud de l’ànima, a la màxima consciència. El condicional matisa i posa en dubte aquesta afirmació cristiana: per què i per a què serveix la plenitud de comptar les síl·labes? La lentitud potser equival a la plenitud, però la velocitat dels versos curts encavalcats ho desdiu. Sembla com si Cardona optara per l’escriptura automàtica o la paraula tal com raja de Maragall, o el “así es la rosa” de J. R. Jiménez. “Lentament/ podria dir”, però no ho diu o, dient-ho, ho nega.

El poema seté (ibíd.: 21) reprén la imatge de la “cadena” i del “pujaré” del primer i el segon text²⁹⁰ respectivament. Cardona desconstrueix els tòpics cristians o religiosos en aquest poema senzill i efectiu: “Deixo/ l’exili/ d’una vida / I trobo/ la presó/ del camí.” La vida és un camí i el cos és la presó de l’ànima segons la teoria platonicacristiana; ací, però, tot es mescla; el jo líric deixa però troba; a l’exili el succeeix no el paradís sinó la presó; una vida, per tant, passa a ser el camí, o potser el purgatori. Tal vegada podem parlar d’una certa rima en *i* a “Forats de somni” ja que acaben en *i* tant aquest poema com el 5é, el 9é i el 13é.

El poema onzé, destacat per Estellés al pròleg de *Plouen pigues* (Estellés, 1978: 5) i triat per Cavanilles a *La vella pell de l'alba*, és un dels més bells del llibre, per la seua concisió, per la seua plàstica i misteri. De fet, a partir d’aquest poema “Forats de somni” millora, recuperant el to del poema 7é. El poema 11é diu: “Caminaven/ estels solitaris/ Cavallers/ mariners/ del seu nom.” Els estels són personificats com cavallers de fortuna o mariners. Potser són els estels milotxes o astres. La dama dels cavallers pot ser l’óssa major o la lluna. El nom resta secret, com en el *senhal* trobadoresc. No sabem en nom de qui o en nom de què es mouen. Ni els cavallers ni els mariners

²⁸⁹ El poema cinquè diu: “Si m’agafés/ l’ànima el desig/, potser moriria/ en sentir-se/ petit.” (Cardona, 1978: 19).

²⁹⁰ El segon text deia: “Pujaré/ despenjada/ de forces ressentides/ les imatges d’un/ moribund/ genoll que s’incorpora.” (ibíd.: 16).

caminen, però tot és un camí. A Estellés li suggereix Rosselló-Porcel.

El poema catorzé i penúltim de la secció “Forats de somni” (ibíd.: 28) és un altre bonic poema. Ara, el protagonista és el tu, potser un jo desdoblant o el lector/a. El poema comença així: “Exili antic/ passes la/ finestra de la/ llum. . .”. El vers inicial sembla un *senhal*, *B*, del tu: “exili antic”. Aquest travessa en un joc la metàfora *B d’A*: “la finestra de la llum”. Normalment és la llum, o millor dit el raig de llum (de sol, lluna o fanal), que travessa la finestra. Si hi ha la “finestra de la llum” vol dir que hi ha una altra (o d’altres) d’ombra. La llum es travessa a si mateixa, l’ull veu l’ull. Aquest “exili antic”, aquest raig, coneix la veritat, com el déu cristià: “I crides el/ nom de la terra.” El tu, com el jo al poema dotzé –que deia “sé de l’estranya/ estació muda” (ibíd.: 26)–, sap, coneix el veritable nom de les coses, en aquest cas de la terra; és un alquimista, un vident, un elegit, un vat. Potser és el nom del poema dotzé, el de la terra.

A la segona i darrera secció de *Plouen pigues*, anomenada “Esferes de fang”, trobem aquest poema; l’hem triat perquè exemplifica el pas de la poesia pura a la poesia hermètica.

Lluny
de crepuscles
i de fred. . .
mar i lliri de la nit.
Somni covard ja dels versos.
Ales i estiu de les arnes.
Aleshores. . . tristesa de la forma,
sepultura conversa del dubte.
Aleshores. . . acompanya la serena
mudança del viure. Cardona (1978: 37)

El poema comença amb algú que es troba: “Lluny/ de crepuscles/ i de fred. . . / mar i lliri de la nit.” (v. 1-4). És un bona mostra de poesia simbolista perquè és suggeridor i líric, però sobretot perquè ho és sense la necessitat de la presència explícita de cap verb (ni de sentiment ni d’acció) ni de cap persona lírica (primera o segona). La poesia es mostra “pura”. Hi ha un seguit d’imatges misterioses sobre la nit que s’alia amb l’escriptura i la vida. No sabem ni de què ni de qui es parla. Podríem llegir també el poema així: “Lluny [. . .] de la nit”. Potser el vers quatre és la metàfora en absència, el senyal del tu, que rebria el nom de “mar i lliri de la nit”. Potser la nit és el terme real (*A*) del circumloqui metafòric dels quatre primers versos. El “mar” és “de la nit” com les mareas de la lluna; la nit és negra però paradoxalment s’uneix al blanc fàl·lic del lliri, eròtic com l’escuma marina, o al blanc de la lluna-lliri. El “crepuscle” és l’avantsala de la nit i del fred. El sol s’ofega en el mar i les persones en el somni.

El poema continua i passem de la poesia pura a l’hermetisme, amb dues metàfores

misterioses: “Somni covard ja dels versos. / Ales i estiu de les arnes.” (v. 5-6). Els “versos” s’identifiquen en una metàfora *B d’A* amb un “somni covard”; són inútils, estèrils, sense acció. En un poema anterior del llibre llegíem: “No em conformo/ en el crit estèril de la paraula.” (ibíd.: 36). No sabem de què té por l’emissor, però ho deduïm. Front a aquesta imatge nocturna, el v. 6 és solar: a l’estiu rimen “ales” i “arnes”; els insectes en tenen, d’arnes, que també poden ser ruscs d’abelles. Aquests primers versos semblen una totalitat: tant de nit com de dia, d’hivern com d’estiu, l’emissor voldria estar “lluny”. Potser simplement el moment de l’enunciació és l’“estiu” i/o el dia i, per tant, el “fred” i el “crepuscle” són lluny.

La resposta al que passa i al desassossec ve amb la fi del poema amb l’anàfora “Aleshores”, que juga amb l’“Ales” inicial del v. 6: “Aleshores... tristesa de la forma, / sepultura conversa del dubte. / Aleshores... acompanya la serena/ mudança del viure.” (v. 7-10). En una metàfora *A, B* veiem la “forma” –suposem metapoètica, és a dir, “dels versos”– definida com a “sepultura” o vas d’alguna cosa morta, amb “arna”, potser del “dubte”. La “tristesa” potser és causada per la mort del dubte que acompanya tota creació o forma. Però també podem llegir que és el dubte que mena a la mort, i per tant cal actuar. Deia Mallarmé: la carn és trista i he llegit tots els versos. Hi podríem afegir: totes les formes. Rimen “tristesa” i “conversa”. Aquesta darrera paraula pot ser un nom (el diàleg interromput quan mors) o un adjectiu: la sepultura s’ha convertit, inversa, convexa en poema. El poema acaba amb l’únic verb del poema: “acompanya”. Algú misteriós acompanya la “mudança del viure”, o és aquesta “mudança” que acompanya algú. El “viure” equival a despertar, a “mudar” o canviar, a no ser “covard” (v. 6) i assumir el “somni”, però també “mudar el viure” significa potser morir. El trànsit o l’agonia es qualifiquen de “serena”. Potser escriure és mudar en paraules, en forma, serenament, la vida. Potser hem de llegir el poema així: aleshores, lluny del crepuscle i el fred, dels somnis i dels versos, arriba serenament l’alba, la vida o potser la mort.

Per acabar amb la poesia més o menys pura, cal tractar el neopopularisme postsimbolista cerca la puresa de la lírica popular, del *naif*, sobretot de la cançó. A l’editorial 3i4, Eliseu Climent inclou, dins la col·lecció “Poesia”, els aplecs dels cantants Lluís Llach (amb pròleg de Fuster) i Quico Pi de la Serra. Lindes publica el 1977 *El barranc de les fonts*, del cantant Lluís el Sifoner; hi podeu trobar cançons polítiques com aquesta: “Un semàfor verd. / Un semàfor groc. / Un semàfor roig. // Quan es posa verd, / em pose a xiular. // Quan es posa groc, / em pose a cantar. // Quan es pose roig, // caldrà arrancar.” No l’estudiarem ací, perquè tractarem només l’obra dels no-cantants.²⁹¹ Resten fora també, per exemple, els poemes-cançons del cantant Moisès o Francesc Ferrando de *Migjorn*. L’aproximació a la cançó i el recitat o *spoken word* de Jàfer al projecte Poiesmusa i a *Navegant obscur* és radicalment diferent de la del *Retaule* de Mestre, aquest ortodox i

²⁹¹ Ventura Melià, malgrat que a *Igual vol dir Itàlia* trobem el seu *alter ego* per aquell país en companyia de cantants valencians (Císcar, 2009e), no s’acosta a la poesia cantada.

folk. Jàfer, com els experiments vocàlics de Cage, Steve Reich i els rapsoes *beats*, treballa el ritme a colp d'alé i, com diu el mateix Jàfer teòricament, de flux d'energia. Així i tot trobem textos més populars com "Catalunya i la lluna" del mateix llibre, *Navegant obscur*. La lluna-llunota apareix també sota diverses maneres en *Pessigolles de palmera* de Cardona; creiem que aquesta autora practica una poesia més maliciosa i pregona que la poesia neopopular de Mestre.

En català tenim una tradició de cançó culta al XX que arranca ja amb Verdaguier, passa pels noucentistes (Carner) i per Salvat Papasseit i per altres autors. Escriuen Marco i Pont: "La cançó popular es revitalitza amb Maria-Mercè Marçal i Miquel DescLOT. La primera amb *Cau de llunes* (1977) i *Bruixa de dol* (1979) (. .) i [DescLOT amb] *Cançons de la lluna al barret* (1978)" (Marco/Pont, 1980: 91). Al País Valencià pertanyen al neopopularisme tres títols sencers: *A vora mar* de Peiró, *Retaule de Metre* i *La festa* de Jaén. Els tres tenen influència estellesiana explícita. Com a poemes solts trobem alguns textos -sempre sense títol- de Cardona, "Amor" i "Bolero d'Altea" de *Pleniluni d'estiu* de Mestre, el paròdic l'"Auca de Sant Tarsisi/ Patró de nens escolapis" i alguns poemes breus d'"Illes de llum" de *Maremar* de Piera, la "Cançó de matinada" i "Mareny" de Pérez Montaner, alguns poemes de *Crònica carnal* de Palomero i el "Cançoner" de *Cambra de mapes* de Jaén.

Evidentment la temàtica popular va acompanyada del treball retòric. En el cas de *La festa* de Jaén, a més, quan apliquem l'adjectiu "popular" ens referim a un poble concret: Elx i el que envolta la celebració del *Misteri*. També tenim altres referències biogràfiques que fan que els poetes s'acosten a la poesia popular; per exemple, Piera i la seua dona eren mestres, Cardona era parella del músic Carles Barranco i Mestre fou "membre fundador del grup Alimara, de la Soc. El Micalet, dedicat a la recuperació i difusió de la nostra cultura popular" (Mestre, 1981: primera orella) i en els seus programes de ràdio difón aquesta cultura musical.

No tenim temps per tractar la importància de la música en els 70 valencians. Tenim explícitats des de l'Still, Nasch i Crosby del Navarro de *Carn freca* fins a Bowie, Patti Smith, Nina Hagen, Steve Reich o la *movida madrileña* de Jàfer. Leonard Cohen es passeja pels versos de Jàfer i Bessó. Apareix la música, és clar, barroca de Vivaldi (Piera, Palomero), Haendel (Morell) però també escoltem Txaiovski (Palomero). Fins i tot tenim una "ària enmig de la mar" en Navarro i el poema "Òpera" de Bonet. Tenim la cançó melòdica italiana i francesa de Piera ("*Gira el mondo gira*" de Modugno, "*Parole, parole, parole*" i Paul Anka), però també a Moustaki en Rodríguez-Castelló²⁹² (el poema "Ma solitude" però també el vers inicial de *De foc i danses*, 1987: 43 i 11 respectivament).

Piera empra la cançó popular provocadorament. Inclou a "La finestra i el somni" diverses

²⁹² La cançó d'Antonio Vega és posterior a *L'acròbata dels ponts* de Rodríguez-Castelló; llegim, però, el vaivé d'un "es deixava dur" que ens recorda el castellà "se dejaba llevar. ."

vegades la cançó que comença amb “La meua xiqueta és l’ama”, amb una voluntat dessacralitzadora. També inclou endevinalles eròtiques²⁹³ com “Pelut per fora, pelut per dins” que hem vist abans. Com són mestres Piera i la seua dona, abunden els jocs i també els tradicionals: trompa, tello, pilota.... També hi ha jocs en Granell i Cardona i més esotèrics en *Àfrica* de López i Barrio. Les pobres nines són assassinades als poemes de Navarro, López i Barrio i Jaén.

Com a rastres de cançons dins *Pessigolles de palmera* de Cardona trobem “la lluna la pruna vestida de dol”: “Han vedat/ avui el pòdium/ per veure la guanyada/ de la lluna. / I la pruna/ ha copat un lloc. / Tenia una bona/ corada.” (Cardona, 1981: 13). El “sol, solet” esdevé lluna/lluneta/llunota als poemes desé i tretzé de *Pessigolles de palmera*. Potser hi ha una paròdia de l’himne d’Espanya o d’una marxa de setmana santa a *Plouen pigues*: “No sóc capaç/ i sóc guant de mil cabdells. / M’agafo els dits amb somriures d’infant/ i penso al costat del mossèn de la catedral. . . / No sé si. . . tap, tap, tap. . . papapapapapanyapa.” (1978: 17).

Piera amb prou mala llet escriu “Auca de Sant Tarsisi/ Patró de nens escolapis” que inclou en l’apartat 1976 del poemari *Esborranyes de la música*; l’any és significatiu perquè potser amaga alguna al·lusió al que patia la dona de Piera, Marifé Arroyo, quan intentava tirar endavant un model d’escola progressista i valencianista a Barx i els problemes que tingué i que narra el seu company mestre Víctor Labrado en *La mestra*. En tot cas, al poema Piera ens conta la història de la mort i pujada al cel de “l’infant màrtir”, Sant Tarsisi. El registre és molt popular, ple de valencianismes com hem vist a l’apartat “Llengua”: “ben mudat”, “plenet d’hòsties”, “la cosa no és per a menys,” “xorrant sang li fan els nassos” etc. ... També trobem exclamacions col·loquials: “Que net l’ha posat sa mare!/ Que innocent i blanc va l’àngel! [. . .] Ai la roba dels diumenges!/ Ai la mare quan s’entere!” [. . .] Ai sa mare quan ho sàpia!/ Quin disgust, quina desgràcia! [. . .] No plore, mare, no plore. / Que jugant estic al cel/ amb d’altres xiquets com jo, / tots menjant bunyols i mel.” La imatge del xiquet és angelical: “Els rulls cabells bruns de l’àngel/ bruts de fang i sang li queden.” (Piera, 1991: 220-221). La imatge de l’home rullat també però ja sexuada apareixia en Jàfer (pertanyent a àngels o a moros), en Matutano, però també en aquesta “La dansa” de Mestre: “els ulls/ sols desitgen sentir la picada/ d’abella enzelada, oh espasa afilada d’uns rulls!” (Mestre, 1980b: 72).

Entre els poemes neopopulars cultes de *Maremar*, trobem els següents de la secció final “Illes de llum”: “El mariner”, però sobretot “Leros passant”, “Al moll de Kalimnós”, “Tilos d’Erinna”, “Albada a Simi”, “Afrodita de Rodes”, “Al vaixell cap a Siros” i “Tinos la verge”. Tots ells tenen versos breus.

El poemari *Retaule* de Mestre rebé un premi local a Catarroja i és dedicat íntegrament a la recreació culta del folklore però també d’autors de la Renaixença com a al secció “Polsera renaixent”; allí recrea i dedica els poemes “Cançó” a Villarroya, “Vora el riu clar del meu amor” a

²⁹³ Una altra endevinalla, ara masturbatòria la trobareu a Piera, 1991: 170.

Llorente i “Horaciana” a Costa i Llobera. Al nostre parer el llibre té poca qualitat retòrica, si bé caldria destacar, per inusuals als 70, els poemes narratius “Bancal de romanços” i el bell poema titulat “Bolero d’amor i d’enyor” que s’avança al darrer poemari de Mestre, anomenat *Quadern d’enyor i de desig*. El poema diu: “Un bolero d’amor/ en cada branca; / i al cor un pom d’en yor, / fumera blanca. // Un bolero d’enyor/ en cada manca; / i al cor un pom d’amor, / coloma blanca.” (Mestre, 1980b: 70). A *Retaule* de Mestre podem trobar títols de poemes com aquests: “Albades”, “Cançó de llaurar”, “Cançó de batre” etc.

Al poemari *Pleniluni d’estiu* inclogué dos textos neopopularistes, al nostre parer els més reeixits en aquesta línia de Mestre. L’anomenat “Bolero d’Altea”, a mb amor-barca, diu: “Vela llatina, jo; / tu, port amable, / I l’alta nit del món/ impenetrable. // Tu, amarrador feliç; / jo, fràgil barca, / i aquest racó petit/ de Bellaguarda.” (Mestre, 1980a: 46). Copiem a continuació el poema “Amor” de *Pleniluni d’estiu*:

AMOR

Amor del meu amor, amor que passa;
amor de pluja i sol, de mar i vent;
amor del tot i el res, del poc i el massa;
amor mig clandestí, mig insolent.

Amor que m’has donat a dolls benigne;
amor, ofrena, do, regal, present...;
amor, rosa d’hivern flairant, insigne...;
amor que cada dia és més roent.”

Amor adolescent, sense paraules;
amor de fruit novell, tan innocent;
amor sense paranys i sense faules;
amor que riu i plora en un moment.

Amor com raig de sol a tranc d’albada;
amor que alegra el meu jardí dolent;
amor com un capvespre que s’apaga;
amor del meu dolor, goig i turment. Mestre (1980a: 40)

El poema consta de quatre quartets de decasíl·labs; té el següent esquema mètric: *ABAB CDCD EBEB FBFB*.

Palomero inclou algunes cançons de vers curt en la seua *Crònica carnal*.²⁹⁴ El títol “Cançoner apòcrif d’Upsala” ja jo indica; l’esquema mètric és: *aaaaa bccba acacaa dedea ffggja bb*; el poema té 4 quintets de vers final més curt (“reina Germana”), un sextet amb el mateix final i un apartat a la fi. També de versos curts trobem el poema que comença amb “Als balconets de la seu” amb aquest esquema mètric: *abab cddc efEf ghhg iili jkkK aa*.

Pel que fa a *A vora mar* de Peiró, els seus micropoemes l’allunyen de la cançó; quan s’hi acosta, com al poema 23,²⁹⁵ el resultat és poc satisfactori. Ara bé, llegit el poemari tot seguit en veu alta, adquireix un to de cançó de rem a causa de la repetició del mot “mar” o d’altres iteracions; en aquesta lectura rimen textos com el 3 i el 5 (els mots finals “barques” i “arbres”), 6 i 7 (amb el mot final “mar”) o 29 i 30 (amb el final “no”). Un exemple interessant de rima per repetició és aquesta tautologia interessant del poema 22: “Saps, mar, / aquests és un terra/ per a ser més prop de la terra.” (Peiró, 1979: 31). Hi ha poemes rimats com els següents: “Tens el riure ple de peixos, mar, / com el bec d’un pelicà.” (1979: 23). Fixem-nos en aquests dos textos de mots repetits: destaquem “Nit freda, / nit, i eixa mar que portes dins/ se t’endurà molt lluny. Nit, / freda nit.” (1979: 41) i “Saps, mar, si tu no hi fosses, jo podria anr acaminant/ fins a Eivissa, / Si tu no hi fosses, mar, / jo no voldria anar a Eivissa.” (1979: 45).

En conclusió, la poesia neopopular dels anys 70 és un corrent més bé marginal amb un sol representant pur: Mestre.

2. 5. 2. B. 2. La poesia neobarroca i hermètica

Els poemaris que incloem en aquest apartat són: *Cadells de la fosca trencada* de Jaén; *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* de Sánchez-Cutillas, una certa part de Piera, la major part de l’obra de Morell i de Bessó, *Lívius Diamant* i part d’*Els caçadors savatges* de Jàfer, *Innocents de pagana decadència* de Palomero, *Metal·lografies i d’altres religions* de Garcia Cervera, *Mites d’engany* de Matutano, part de *L’acròbata dels ponts* de Rodríguez-Castelló i *Salvatge!* i els textos filosòfics de la fi de *La païra dels crancs* de Navarro. Els llibres de Navarro els estudiarem a la Segona Part.

Per explicar els termes “hermètic” i “neobarroc” consultem el *DFab*; allí “hermètic” s’associa a Hermes i a l’alquímia, però també a allò “incomprensible, obscur” i ho aplicava a la “poesia”. La foscúria és un dels mots claus dels 70. Morell escriu: “no entenc res, no entenc res” (Morell, 1980a: 22) i Jàfer “- No comprenc res, no puc comprendre res.” (Jàfer, 1988: 302). La “poesia hermètica” seria en aquest estudi nostre no aquella deutora de la poesia italiana

²⁹⁴ I també el text que arranca amb “*Si ens trobàvem un bon dia*” amb aquest esquema mètric: *aA- bcBC dbBD eE-E f-fg hhhh*; les rimes consonants són *la a*, *la e* i *la f*.

²⁹⁵ El poema I, 23 diu: “M’han dit, mar, que per Sant Joan/ (l’antiga festa de la fertilitat)/ s’encendran fogueres en les platges/ i molta gent balalrà al seu voltant.” (Peiró, 1979: 33).

d'entreguerres d'Ungaretti²⁹⁶, sinó simplement aquella que necessita unes claus per desxifrar-se que només hi tenen accés els iniciats. Cal la “clau” històricomitològica de què parlava Ferrer (Alpera, 1997: 17) i que estan desvetllant el mateix Alpera (1997) i recentment Francés Díez (2015) per poder llegir bé *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* de Sánchez-Cutillas; per exemple, aquest passatge: “i el bou sagrat rep l'ofrena d'un efebus tricèfal” (1976: 31). Cal la clau filosòfica per atènyer “La paraula no és l'ésser” o *Salvatge!* de Navarro; l'hem intentat trobar a la Segona Part d'aquest estudi. Ens contava Jaén que per entendre *Cadells de la fosca trencada* era necessària la clau homosexual. En els autopròlegs als seus poemaris, Morell ens dóna algunes claus de lectura dels seus poemaris; cal dir, però, que són poc interessants, sobretot el de *L'espai de la tenebra*, per massa obvi, amb el joc llum/fosca; els altres dos autopròlegs es limiten a donar claus estructurals. Ens manca la clau sociohistòrica dels grups dels 70 per desgranar si són reals o no -i en el primer cas identificar-los- els personatges de *Les llimes de la vosgiana* de Bessó; només hem trobat Fabregat; tampoc hem sabut desxifrar aquest títol.

Ara bé, associar claus i obra hermètica equivaldria a dir que no hi ha poesia “obscura” sinó lector/a no preparat/da. Però açò sabem que no és així; que per molt brillant que siga l'aproximació de Ferraté a *La terra gastada* d'Eliot hi ha quelcom més enllà. Que les *Il·luminacions* de Rimbaud continuaran brillant. Que encara que Jàfer ens desvetlle (Císcar, 2009l) la significació del dibuix d'Hortolà per al seu *Lívius Diamant*, aquest llibre i dibuix seguiran fascinant-nos. Les explicacions, al capdavall, no són més que llenguatge. I no podem oblidar que la recerca (impossible) de l'inefable és el que caracteritza una part de la poesia dels 70, i el que permet qualificar-la de, fins ara, l'últim moviment tardoromàntic. Ho hem dit més amunt en boca de Talens: “El vuelo excede el ala”. L'excés és el que caracteritza els 70 i ens mena al terme “barroc”.

En aquells anys 70 el terme “neobarroc” designava sobretot una línia literària cubana amb Carpentier, Lezama Lima i Sarduy com a caps. Aquest autor darrer és citat per Seguí com a “tribut d'ofici” (Seguí, 1981: 51). El *DFab*, a banda de l'estil artístic, associa “barroc” a “irregular per excés d'adorns, enfarfegat”; ens defineix açò la part I de *Lívius Diamant* de Jàfer, si no fóra perquè el ritme és molt regular! Piera defineix molt bé com a “barroc” *Innocents de pagana decadència* de Palomero (Piera, 1978c). Uns anys després li preguntàvem a Piera què entenia per barroc:

Em qualifiques de barroc. A mi el que m'interessava era l'acumulació d'imatges sensorials més que la coreografia verbal o el decorativisme lèxic. Em va enlluernar el fet de prendre el llenguatge com a matèria artística. El Barroc, en mi, seria com un riu profund que brollara de dins i es volgués desbordar en cascada, i jo pretenia controlar-ne l'emergència i el cabal. . . hi ha l'inefable, l'inescrutable, el mai no arribar. . . En la poesia sempre hi

²⁹⁶ Ungaretti és citat per diversos autors. El seu famós “M'illumino d'immenso.” l'empren tant Piera (1991: 273) com López i Barrio (1988: 7). Jaén cita aquests versos ungarettians: “ho popolato di nomi il silenzio” (1976: 11). Ungaretti nasqué a Alessandria, topònim que apareix al poemari *Una estança a Alessandria* de Bessó.

ha un excés: es diga barroc, surrealista, o d'una altra manera. (Císcar, 2009k).

El barroc és per tant acumulació; en aquesta accepció podem dir que *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* de Sánchez-Cutillas, *Els caçadors salvatges* de Jafer i *Mites d'engany* de Matutano acumulen intertextualitat. Aquesta és la base de la poesia de Bessó, per exemple, dels *Prims homenatges*, si bé cal dir que, a diferència dels 3 autors esmentats abans, Bessó sol treballar els *topoi* literaris de manera independent, és a dir, poema a poema;²⁹⁷ per això títols com “Jove Orysseus”, *L'alter ego*, “Motet barroc”, etc... Jaén és barroc perquè apila adjectius i oracions subordinades a *Cadells de la desfeta*; el mateix autor ens contava que sota la sintaxi i els errors tipogràfics (que ha subsanat en l'edició electrònica de *Per a saber d'amor*) el discurs era seguible. Martí i Pol (1978) ja ho comentava en una ressenya a *Reduccions*. Ara bé, és just, el que té d'“irregular per excés d'adorns” el que fa encara atractiu als nostres ulls el poemari *Cadells de la desfeta*. Pel que fa a Garcia Cervera, cal dir que a *Metal·lografies i d'altres religions* acumula no adjectius com Jaén sinó substantius estranys amb prefixos increïbles. Sens dubte és aquest el poemari, publicat en el 1980, més estrany dels estranys 70; encara no sabem si el llibre és una *boutade* contra el lèxic exhuberant dels 70 o si és seriós; potser totes dues coses alhora. Ni Bessó ni Rodríguez-Castelló²⁹⁸ són hermètics, sinó barrocs. Bessó, malgrat l'obscuritat de certs passatges,²⁹⁹ no és hermètic sinó que cerca l'ambigüitat lèxica per enriquir el discurs polític i/o eròtic.

Els mots “hermètic” i “barroc” apareixen metapoèticament en els poemaris. Sánchez-Cutillas empra diverses vegades el mot “hermètics” i “iniciats”: “Menta i gingebre aromatitzen el meu silenci, i un grif fabulós -hermètic i sumptuari- custodia el joc dels faunes i l'acerada impaciència d'Ariadna.” (Sánchez-Cutillas 1976: 60) i “Ara, jo sé que l'Esfinx – hermètica i daurada – pren el sol a la vora de la tanca dels camells, i que les mòmies sagrades tenen una flor de lotus dins del pit.” (1976: 63). Entre el “Misteri” i el saber avança el llibre. Ariadna és closa al laberint tancat hermèticament, l'enigma de l'Esfinx és hermètic fins que es descobreix, a l'igual que els jeroglífics i la pedra de Rosetta del títol de Sánchez-Cutillas.

El mot “barroc” és més emprat. Primer com a terme estètic, com els de Jaén o els “angelets del Barroc” de Piera, poetes culturalistes que també empen termes com “romànic”, “neoclàssic” o “romàntic”. El que ens interessa ací és el valor metapoètic del terme. Bessó escriu un “Motet barroc” eròtic a *Prims homenatges* (Bessó, 1984: 24) dedicat a Ungaretti.³⁰⁰ Escudero munta per

²⁹⁷ Una excepció, és a dir, un poema intertextual acumulatiu explícit, és el magnífic “Nova lectura” de Bessó, inclòs a *L'alter ego*, i dedicat a un altre palimpsestista com Talens; hi apareixen Novalis i Verlaine etc.

²⁹⁸ Encara que alguns passtatges ho són:, com aquest `pòlip de l'ésser” (Rodríguez-Castelló, 1989).

²⁹⁹ El mateix passa amb algun text de Fina Cardona, autora no gens hermètica ni barroca. Per exemple, en els dos poemes inicials de *Pessigolles de palmera*.

³⁰⁰ “Davant la gosadia de la carn/ inconeguda mantinc la constància/ de l'afany, a fonant-me a l'aiguamoll/ llotós de la temença/ per defugir la indòmita perfecció/ dels teus pits verds, sucosos, / eixgant-hi els llavis/ la tebiesa i el fang.../ No saps d'altres formes, però, al capvespre. / El peu marcit a l'aguait, / l'oli bla al dors movent vaixells/ de passió,

enderrocar-la tot seguit la parafernàlia barroca en els següents versos: “Corda balladora de nus impossibles, / pletòrics, / desvetlladors de tot/ el que podríem demanar una vesprada/ que no fos massa daurat, / potser barroc, la nitidesa, sí, / l’esperit d’una ploma.” (1984: 42). També és un poema de capvespre aquest fragment de Bessó: “La nau ve dels vents de neu/ on l’arquitectura de caramells/ venç encara el blanc del toís d’esperma/ ensorrat a l’entorn d’aquesta basarda/ barroca.” (Bessó, 1988: 65). El barroc va unit al “sexe”, palíndrom d’“excés”; escriure és fer l’amor, és omplir amb l’in necessari, “tot alleujant un connatural horror al buit” (Rodríguez-Castelló, 1989: 35); aquest mateix autor escriu: “Vine nom botànic mira com em crema el viure’t/ Aquests pronoms que em barroquegen verbs i entranyes/ El repetit tedi d’horabaixa.” (Rodríguez-Castelló, 1987: 55).

Pel que fa a la sintaxi barroca, és a dir, amb hipèrbatons i d’altres estranyaments lògics (fins arribar a l’agramaticalitat en algunes ocasions), cal dir que no són patrimoni d’aquests poemaris ací estudiats, sinó també en general dels 70. Pensem en poemaris com *Com si morís* de Verger o el poema-secció “Soledat del cos” de Granell. És cert també que cal la clau existencialista (heideggeriana en algun cas) per desxifrar “Soledat del cos” de Granell. La diferència, però, entre aquests dos títols i els ací estudiats ve pel costat de l’enumeració i la puntuació: Granell i Verger no enumeren, no encadenen oracions o sintagmes, imatges o cites fins meravellar o extenuar el lector/a; treballen l’oració breu i respecten punts i punts i comes i majúscules.

A continuació exemplifiquem amb un sol poema cadascun dels poetes que hem qualificat d’hermètics; els treballem per ordre de debut en la publicació: Jàfer (A), Sánchez-Cutillas (B), Jaén (C), Bessó (D), Palomero (E), Matutano (F), Morell (G) i Garcia Cervera (H). Subratllem els canvis de paràgrafs. Ens interessa també posar en relació el diferent estil dels dos primers autors.

A. El poema inicial de la II part de *Lívius Diamant* de Jàfer

El 1975, a Llibres del Mall, Jàfer trau el poemari més radical³⁰¹ dels 70: *Lívius Diamant*. L’altre serà *Melat·lografies i d’altres religions* de Garcia Cervera ja en l’any 1980. En el cas de *Lívius Diamant*, és un poemari radical en el sentit de compondre-se de textos “quasi insultants, de l’òptica valenciana estant” com deia Fabregat dels poemes de Bonet de *Carn fresca* (Fabregat, 1974a: 160). Si haguérem de triar un llibre que simbolitzara al País Valencià la ruptura amb el realisme dels 60 o la proposta d’una nova poesia seria aquest. Com ja ho emprava Piera (1975), el “Diamant” del títol ha d’estar en majúscula perquè és una mena de segon nom o de cognom de l’antropònim “Lívius”. El llibre consta de III parts; ací analitzarem el primer poema de la II part i

lligams de fe/ entenent fal·lus florits, saba/ de cos natural que amb coratge/ i des del fons ara t’arrelen.” (Bessó, 1984: 24).

³⁰¹ La novel·la dels 70 més radical per ser provocadora (antinovel·la) i per ser la primera (radical com a arrel) fou *Assaig d’aproximació a Falles folles fetes foc*, de Fabregat.

que no té títol (Jàfer, 1988: 93).

El poema consta de tres paràgrafs i 7 oracions. Domina el tu líric, potser un jo desdoblant. El poema s'emmarca temporalment entre l'alba inicial: "Quan per l'espill la fosca nit obre el tresor, hi dorms cansat." (f. 1) i el capvespre final: "La llum s'estreny a contracor per primers cristalls de calç i vels." (f. 7). Enmig, però, no hi regna el dia, sinó una reflexió sobre "Hypnos o Mort".

El primer paràgraf diu:

Quan per l'espill la fosca nit obre el tresor, hi dorms cansat. Ja ets senyor de tot futur, de molt esclau, ben lliure esglai, rodona xera d'ampla estança, envoltador dels frecs marins, de grans punyals i forts fermalls. Cleda, repòs en suaus dominis. (f. 1/3)

El tu, subjecte de l'oració, apareix a la fi: "hi dorms cansat". L'hipèrbaton permet posar junt l'"espill" i el seu oposat, la "nit" que en epítet és qualificada de "fosca". A més accentua la rima en *i* que acompanya la succeïció de 4 tetrasíl·labs fins el punt; aquesta rima i metre permet enllaçar aquest poema inicial de la II part amb els textos de la I. L'"espill" podria ser una metàfora líquida en absència (*B*) del mar o del cel (*A*). El "tresor" seria una metàfora metonímica del sol, daurat com les monedes que amaga el tresor. En aquesta lectura, podríem afirmar que, fins la coma, hi ha un circumloqui metafòric del crepuscle o potser l'alba. L'acte quotidià de la nit personificada encetant l'alba és en realitat el seu suïcidi: el tresor és per ella una caixa radioactiva de Pandora. Ara també podria ser que el tresor amagara no el daurat del sol, sinó la moneda d'argent de la lluna o dels astres.

La frase inicial acaba amb un "tu cansat"; el pronom "hi" no sabem a què es refereix; potser substituïska "per l'espill" o "per [. . .] la nit". No sabem si el cansament del tu és causat per quelcom especial. El tu és descrit amb una successió de metàfores enllaçades: "Ja ets senyor de tot futur, de molt esclau, ben lliure esglai, rodona xera d'ampla estança, envoltador dels frecs marins, de grans punyals i forts fermalls. Cleda, repòs en suaus dominis." (f. 2/3). La fórmula metafòrica a priori seria: *A és B1, B2, B3, B4, B5. B6*; volem dir que per empatia creiem que tots són atributs del tu. L'oració consta de 8 tetrasíl·labs, i, al mig, un octosíl·lab: "rodona xera d'ampla estança"; la rima interna és clara. Després del punt encara apareixen dos tetrasíl·labs més (si trenquem el hiat "suau"). La rima dominant és en *a* i apareix circularment a l'inici i a la fi d'oració: "esclau-esglai" i sobretot a la fi: "grans punyals-fermalls". El ritme i la rima sonen a cops de "(fer)mall"; ajuda també el fet que la rima siga d'oxítons. Potser, per això, rera el punt apareix metapoèticament el mot "repòs".

El jo, quan dorm, és invocat com un Déu totpoderós; la hipèrbole s'explicita a través dels diferents i oposats rols socials: és alhora "senyor" i "esclau" i de nou "lliure" en una xicoteta seqüència narrativa. L'antítesi esdevé paradoxa en el sintagma "ben lliure esglai"; la hiperbòlica por, és a dir, l'"esglai" sembla que no paralitza o constreny sinó que allibera. La hipèrbole es manifesta

també a través dels determinants indefinits (“de tot” o el col·loquial “de molt”), de l’adverbi “ben” i dels adjectius omnipotents (“grans [. . .] forts [...] ampla”) i els dos sinònims circulars, és a dir, perfectes (“rodona” i “envoltador”). Espacialment el tu és ubicu, regna sobretots els “dominis”: regna sobre el tancat i artificial (“estança”) i també sobre l’obert i natural (“mar”); dins el concepte tancat tenim l’“estança” i “rodona”, però també a l’“esclau”, el “fermall” i la “cleda” (ja siga de bestiar o grup de persones, tancat); dins el concepte d’obertura, trobem el “lliure”, però també el “punyal” (que obri la pell...). El “punyal” violent s’oposa en antítesi al fermall salvavides. El fort (estrényer el fermall, el coltell), també la “xera” (com a gresca) s’oposa al “frec” i al “suau”. La “xera” com a flamarada de foc s’oposaria al “marins”; tots dos comparteixen, però, l’al·literació de la sibilant. Potser la “xera” és una festa ritual, i va acompanyada de sacrificis de punyal. Potser l’estança (l’estrofa, la poesia) aspira a ser rodona, perfecta i s’obri i tanca circularment amb la llum. El primer paràgraf s’acaba amb una imatge solta que instal·la el “repòs” semàntic i rítmic. La sensació del primer paràgraf és de plenitud, per l’acumulació; la imatge “rodona xera” ens ho suggereix.

La segona estrofa consta de dues llargues frases. La primera diu: “Eixits del llot amples vaixells vindran a fer serens senders per als teus ulls enquimerats que ja per sempre dulcifiquen l’estesa, intensa pau dels remes.” (f. 4). Ara no apareix l’asíndeton del primer paràgraf, sinó que Jàfer evita la coma però es manté el ritme i la rima: hi ha sis tetrasí. labs seguits ara amb rima en *e* (“vaixells [. . .] fer [. . .] senders”); aquesta reapareix al “remes” finals. Fins i tot hi ha un sintagma monovocàlic: “serens senders”; l’al·literació de la sibilant torna a dominar. El subjecte “vaixells” potser són els dels pescadors de l’alba. Els vaixells no ixen del port sinó del seu mot rimat “llot”. L’acció ha de ser per força violenta; però paradoxalment crea “serens senders”; aquest adjectiu enllaça amb el “suau” de la fi del primer paràgraf; també amb el verb “dulcifiquen” i el substantiu “pau”, que és al seu torn un sinònim del “repòs” de la f. 3.

L’adjectiu “ample” també es repeteix; en lloc d’“estança” ara trobem el “vaixell”; aquests no solen ser “amples”, però el que són estrets per definició són els “senders”. Per tant, l’acció dels vaixells és doblement difícil: “eixits del llot” i, a més, per camins estrets o “senders”. El *DFab* ens mena també a una altra ascepció de “sender”: “xarxa que es posa a la voca dels caus en què han aviat la fura.”; aquest significat seria el que enllaçaria amb “per als teus ulls”. És a dir, els vaixells en el futur són paranyes per al tu. Els vaixells es personifiquen o es metonimitzen en lloc dels mariners; la finalitat del viatge sembla que és despertar al tu metonimitzat en “ulls” i mostrar-li el camí, “el sender” que el *DFab* aplica a “sender de la virtut”. El mot “senda” ens remetria al corder i aquest a la “cleda” i l’“esclau” del primer paràgraf.

El tu dorm, com a l’inici de poema, però dorm un somni etern: “per sempre”; sembla que és mort i que viatja (com un taüt indi, o Ra/sol/ Osiris) acompanyat pel rítmic pas del poema o dels

“rems”. Ja llegíem a l’f. 2 que el tu era “senyor de tot futur”, és a dir, que en el present no poseeix res. Els adjectius “estesa” i “intensa” rimen. Al *DFab* apareix com exemple “De morts, n’hi havia un estesa”. La pau per a un catòlic místic o un budista pot ser molt “intensa.” Els ulls com els de Déu o els mags, hipnotitzen i fan remar després de morts; les parpelles són els rems. Els ulls són “enquimerats”; el *DFab* ens remet a fer o agafar quimera, és a dir, inquietud o bé malvolença contra algú; en aquesta accepció es trencaria l’harmonia semàntica del text, com una intuïció del “futur” (f. 2): potser el que vindrà serà negatiu; la quimera seria un tast de la mort. En valencià col·loquial, quan algú sospita alguna cosa negativa diu: “Tinc quimera. . .”. Si tornem a llegir la fi de la f. 4, vorem que és ambigua: no sabem si el tu enquimerat calma la pau dels rems, o si és aquesta pau qui endolceix l’enquimerament dels ulls. Mitològicament la quimera és un monstre de foc; l’ull adormit del son seria un híbrid entre mort i viu.

Aquesta reflexió continua a la f. 5: “Hypnos o Mort, germans estranys, són enemics i ensems captius d’un mateix foc, un mesc mateix, un estimball que t’acollí en abrivalls d’aigües lluent.” (f. 5). Hypnos és la personificació del somni; és fill de la Nit i de l’Ereb (o bé fill d’Astrea) i bessó de Tànato, és a dir, la Mort. Homer l’ubica a Lemnos, Virgili als Inferns i al país dels cimeris Ovidi. Té ales i recorre veloçment terra i mar i adorm els altres éssers. S’enamora d’Endimion i li permet dormir amb els ulls oberts per contemplar-se. Jàfer presenta plàsticament l’escena: dins la garjola, és a dir l’úter/presó, o si voleu “rodona [...] cleda” o “estança” són com Caïm i Abel; dins el foc brillen com el foc (abans al poema hi apareixien tresor, xera i punyal) o com un espill; aquest és doble i ells són bessons, per tant és lògic que aparega un “ensems” o dos “mateix” o que rimen i repetisquen vocals com veurem més avall. L’espill és suggerit també pel quiasme: “un mateix foc, un mes mateix”. Podem fer també una interpretació homoeròtica. La passió sexual i el semen líquid i olorós (“mesc”) són paradoxalment ignis. De la “nit” o “l’espill” eixia el tresor a la f. 1; del “llot” venien els “vaixelles” a la f. 4; ara, de la Nit Hypnos i Thanatos.

Cal fer atenció a l’adjectiu “estrany” tan car a Jàfer; els bessons en la vida real resulten estranys, paradoxalment, de tan semblants. Potser hi ha una metàfora *A, B, B*: “un mateix foc, un mes mateix, un estimball”; el “foc” (*A*) havia aparegut amb la “xera” (f. 2) , ara s’identifica amb “mesc” (*B1*) i “estimball” (*B2*). I de sobte apareix el tu com un altre presoner: com un àngel ha caigut dins d’una timba, però paradoxalment no s’ha fet mal, sinó que és “acollit” i l’envolten, com a la f. 1; allí llegíem “envoltadors dels frecs marins”; ací “en abrivalls d’aigües lluent”. Aquestes “aigües” són potser una metàfora en absència de l’alba o el capvespre, o una metonímia del Leteu. Si simplifiquem la f. 5 llegim una interpretació més o menys lògica: “Hipnos o Mort són [qui] t’acollí”. És a dir, que el tu dorm en braços de Morfeu; l’“estimball” és un lloc per on es pot caure algú; el tu s’estima pel son o la mort concretitzades en espai; el mateix passava a l’inici de poema: “per l’espill [. . .] dorms cansat”, és a dir, pel son o la mort (Hipnos o Mort), per l’espill dels

bessons. Els “estimballs [. . .] d’aigües” sona a trencar aigües, és a dir, a nàixer. Dins de l’úter el fetus és com un vaixell que creix lentament, a “rems”. El mot “abrivalls” sembla un neologisme jaferià; no apareix ni al *DFab* ni a l’Alcover-Moll. Tornem al poema per desxifrar-lo; el passatge diu: “un estimball que t’acollí en abrivalls d’aigües lluent.”; si connectem “abrivall” amb “abric” enllaçaria amb la idea positiva d’“acollir” que al seu torn s’oposaria a “estimbar”; si considerem “abrivall” com a derivat d’“abrivar”, de “llançar impetuosament contra alguna cosa”, el relacionaríem amb “estimball” i s’oposaria a “recollir”. També podem pensar en el castellanisme “abrevar” i unir-lo amb beure “aigües lluent”. Potser sonorament cal llegir “abrivalls” com “abrivalls”; aquests “valls” raurien sota els penya-segats montanyencs; les “valls d’aigües lluent” ens recorda el “vall de llàgrimes” bíblic. Els quatre finals d’oració que hem trobat fins ara són semànticament semblants: “hi dorms cansat [. . .] l’estesa, intensa pau de rems [. . .] repòs en suaus dominis [. . .] t’acollí en abrivalls d’aigües lluent”; comparteixen serenor i de vegades liquiditat.

Des del punt de vista mètric el segon paràgraf torna a organitzar-se en tetrasíl·labs oxítons i assonants; en la f. 4 a meitat oració s’acaben, just metapoèticament amb el mot “dulcifiquen”; en canvi, la f. 5 és perfecte; rimen de 4 en 4 síl·labes amb el següent esquema mètric: *abc-adcbcd*. Per il·lustrar-ho millor manipulem l’oració com si fóra en vers:

Hypnos o Mort,
germans estranys,
són enemics
i ensems captius
d’un mateix foc,
un mesc mateix,
un estimball
que t’acollí
en abrivalls
d’aigües lluent.

A més trobem un sintagma monovocàlic (“germans estranys”) i una rima interna (“un mesc mateix”). Pel que fa a l’al·literació, domina la sibilant i les oclusives; primer es combinen amb les oclusives i nasals; i després amb la lateral palatal. El *recer* o caiguda del *tu* fa que desaparega del poema.

El tercer i darrer paràgraf és més curt. Com el segon paràgraf també té dos frases: “Quin foll destret o quina xacra fou la captaire del fissil cos? La llum s’estreny a contracor per prims cristalls de calç i vels.” (f. 6/7, fi de poema). La primera frase és hermètica. En la interrogació retòrica algú es pregunta per l’origen de tots els mals del metonímic “cos” que no sabem a qui pertany; els mals són morals com l’angoixa desesperada, necessitada d’ajuda del “destret”; però també són mals físics,

com la bogeria o la “xacra” fruit del temps. El “cos” és físic i per tant, caduc i més tard o més d’hora sofrirà la “xacra” i desapareixerà. Ací el “cos” s’associa a l’adjectiu “físsil”, és a dir, a “quelcom susceptible d’obrir-se en dues parts”, segons el *DFab*; com Hypnos i Mort. El mot “captaire” és ambigu sintàcticament; d’un costat és un substantiu i seria una mena de personatge femení causant del mal; de l’altre costat podria acompanyar el mot “xacra”.

Sonorament “captaire” sona a “culpable”; amb aquesta interpretació llegiríem la f. 6 així: quin foll destret o quina xacra fou la culpable de la divisió del cos? Ara bé, cal dir que el *SP* “del físsil cos” és un *CN* de “captaire”; algú “capta” almoïna o ajuda com el “destret”; és pobre de cos i d’esperit. “Captar”, segons el *DFab*, també vol dir percebre o “recollir el líquid d’una deu, allà on emergeix a fi de prevenir les infiltracions, alteracions, etc.”, és a dir, les “xacres”. La f. 5 acabava amb un “recollí” i ací trobem un “captaire”. Es pot parlar fins i tot d’una metàfora *A és (fou) B*. En aquest cas caldria llegir la f. 5 així: la captaire fou quin foll destret o quina xacra del físsil cos? Els captaires són perillosos, com deia el poema homònim - “Els captaires”- de Granell: “Gairebé tots els captaires fan una por immaculada.” (Granell, 2000: 72); els captaires donen “repugnància”, com donen les coses fetes “a contracor”.

El poema acaba amb un retorn a l’“espill” de l’inici: “La llum s’estreny a contracor per prims cristalls de calç i vels.” (f. 7, final). En lloc de “per l’espill” ara tenim “per prims cristalls”; potser s’ha trencat l’“espill”, la il·lusió (esperançada o física) del principi de poema. Els “primers cristalls de calç i vels” potser són el “tresor” de la f. 1. Potser són una metàfora en absència (*B*) de la rosada de l’alba o del crepuscle o dels iris dels ulls o de les línies del poema. Ja no tenim els adjectius “amples” -com a la f. 2 i 3- sinó “primers”; “físsil” i “estrényer” s’oposen. La rima en *o* oberta enllaça termes antitètics: “cos”/“contracor”. Potser el “cos” és el contrari del “cor”; potser és la mort que atura el ritme sanguini. La llum de l’alba o del capvespre es personifica i passa la seua “destreta [...] xacra” particular; el mateix li passava als “amples vaixells” pels “senders” (f. 4).

Som lluny de mots anteriors com “repòs”, “pau” o “serenor”. L’acció de la llum és plena d’entrebancs; ho suggereix l’oclusiva i l’arrosegament de la sibil·lant. Si considerem que ha arribat l’alba, els vels impedeixen veure encara que és ja de dia i llueix la “calç” del sol. És a dir, “cristalls” i “vels” s’oposen. La “calç” s’associa a la blancor del dia, mentre que els “vels” enfosqueixen; fins i tot poden indicar dol. Però també cal foc per fer calç, cal fum i aquest “vela”. Escrivia Foix: “És quan dormo que veig clar.” El dia, és a dir, l’arribada costosa de la llum potser suposa en aquest text la imposició del principi de realitat i la fi de la pulsíó, del “mesc”. Però també podem llegir que la llum se’n va, que es dessagna en el capvespre. En tot cas l’espill del poema acaba, es trenca: els amants - germà/enemic- a l’alba se separen, el cos comú esdevé “físsil”, s’acaba el binomi Hypnos o Mort. Podem llegir “La llum s’estreny” de dues maneres: arriba el dia, s’acaba el son (mor Hypnos) i venç Mort; o bé la nit i el son continua, mor Mort i venç Hypnos.

En el tercer paràgraf els tetrasíl·labs són blancs, és a dir, no rimen. En la f. 7 tornen a ser oxítons, mentre que en la f. 6 hi ha dos paroxítons (“fou la captaire del físsil cos”).

B. El segon poema d'*Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* de Sánchez-Cutillas

En dos anys consecutius, 1975 i 1976, apareixen dos llibres hermètics fonamentals: *Lívius Diamant* de Jàfer i *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* de Sánchez-Cutillas. Anys després Alpera escriurà: “Personalment gosaria d’interpretar tota la trama laberíntica dels jeroglífics de Sánchez-Cutillas com una mena de lliçó intel·lectual i estètica per als joves poetes formalistes [. . .] ¿Es proposava l’autora d’oferir una alternativa -o una variant del formalisme- a aquella poesia dels setanta encapçalada pels “bruixots” o “alquimistes”, d’una manera semblant al que havia fet l’esmentat Heròdot amb les obres dels logògrafs, especialment Hecateu?” (Alpera, 1997: 23). Deixant de banda el matís negatiu de “lliçó” creiem que l’opinió d’Alpera és encertada. Ara bé, no hem d’oblidar que *Lívius Diamant* de Jàfer és anterior: ja empra la prosa, la intertextualitat, les fonts mitològiques -sense arribar, és clar, al vast domini de Sánchez-Cutillas etc.

Per establir la diferència entre els dos poemaris, partim d’un fragment de temàtica més o menys semblant, que subratllem. Jàfer escriu:

Les espirals que giravolten fan cercles encesos al voltant dels seus ulls i la seua nau viatja, viatja pels espectres de la llum; i no podré retornar-ne, perquè l’intens, lluminós, infinit cercle d’aquest àmbit presagia el País de l’Oblit. Lotòfag, obre’m pas. I amb cada espurna que m’escapo, m’espiralitzo i em multicoloro, com un déu m’adormo damunt les celles de la lluna, i del seu bes m’embriago fins al vòmit d’estrelles. (Jàfer, 1988: 120)

El fragment de Sánchez-Cutillas fa així:

Jo tindrè una mort incolora, com un riu antic sense baladres. I l’atzavara i els núvols i el blindatge fosc del vent, soterraran el meu nom a la cripta azòtica dels faunes. Però un jorn, a l’hora del seny del vaticini, tornarà als meus llavis el suc agredolç de la magrana.

El món és racional i els preceptes del Torà són immutables, però el regne de l’angoixa té el cor d’antracita i una verge que plora junt a la clau i al pany. La mort, serà incolora com el vidre que trobarem ahir? Serà la mort un vol de maragdes? Jo dataria totes les lletres missives els idus de març, perquè tinc l’ànima plena de focs follets i no puc pastar el pa alís. (Sánchez-Cutillas, 1976: 25).

El primer que els separa és el sentit rítmic; Jàfer és, sens dubte, l’autor que domina més el ritme dels 70 valencians, més que Piera, tot i que aquest treballa també el tema de la música metapoèticament. El vers o la prosa -tant és- jaferià flueix d’una manera particular fins i tot quan vol ser cacofònic com a molts passatges de *Lívius Diamant*. Jàfer sacrifica fins i tot l’harmonia, les

pauses gràfiques per percaçar el seu fil musical. En canvi Sánchez-Cutillas no s'abandona al ritme, no "s'escapa" com Jàfer sinó que el seu discurs és com diu el passatge "racional". Les frases són més curtes, no allargassades com "l'espiral" de Jàfer i no perd en cap moment el discurs lògic, cartesià, d'historiadora; abunden els "peròs", els "perquè", els guionets explicatoris o l'explicitació intertextual. Parafrasejant un poema de la mateixa autora, aquesta no pot -o no vol- prescindir del "gegant del realisme" que no enderroca sinó fonamenta la "tramoia tan curadament projectada" per Sánchez-Cutillas.³⁰² Al lector acostumat a Jàfer li passa amb els poemes d'*Els jeroglífics...* el mateix que a "Tutmosis III Rei d'Egipte" a la fi del poemari de Sánchez-Cutillas: que "demana un oracle a l'Estranger", "Però" aquest li recita un fragment d'Història (Sánchez-Cutillas, 1976: 63).

Aleshores, què tenen en comú els dos llibres? El mateix text ens dóna la resposta. Just després del parlament de l'Estranger abans esmentat, separat per un espai blanc i desplaçat a la dreta³⁰³ apareix la fi del poemari: "Màgiques veus llunyanes/ anunciaven, que el llim és el semen del Gran Riu. . ." (íbidem: 63).

Comparteixen *Lívius Diamant* i *Els jeroglífics...* la màgia de les imatges i la sorpresa, sobretot intertextual, en el cas de Sánchez-Cutillas. Són eixos punts suspensius, el misteriós "Estranger" potser deutor de Saint John Perse, la lectura en clau, la fascinació per la mitologia, la reflexió sobre el mateix acte de crear o la polifonia (estil directe, cometes. . .) el que permet qualificar de "formalista" o "retoricista" el poemari de l'autora. I el que l'acosta a Jàfer, a De Palol i a d'altres poetes joves.

Transcrivim dues imatges amb caigudes; la primera diu: "Ja cau la quarta llàgrima de la pluja sagrada sobre l'estiu. Estimeu-vos!"; potser és una referència a Dànae mesclada amb Sant Joan. La segona juga amb els colors. "Una pluja de pàmpols daurats cau sobre l'algeps de la cripta." (Sánchez-Cutillas, 1976: 45). Potser és el poema 6 el més postsimbolista i imatgístic del llibre; caldria incloure'l en l'apartat 2. 5. C. 1; comença així: "Missatge. El gran missatge de l'artèria al bàlsam, de la sal a la pell, de la carn al glavi; per això els nostres cors són ambres en la nit."; més avall llegim: "Ai... les taronges naveguen cap a una mar desconeguda i embruixada." (1976: 19).

Malgrat aquests passatges, sembla com si l'emissor no es decidira a deixar el "món racional". Sánchez-Cutillas no aposta per l'irracionalisme com Jàfer. Pot més el "datar" la Història, que la imatge; a Pound també li passà de vegades als *Cants*. Al nostre parer *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* és més prop de la praxi de Perucho o de la teoria de Borges (via Bruno o Spinoza, tots els

³⁰² El fragment parla de Pompeia: "I a l'alba, el gegant del realisme enderrocarà la tramoia tan curadament projectada per l'Astròleg invisible. // Via dell'Abandonza... Via dei Sepolcri... Via di Nola. . ." (1976: 41). El travelling urbà, tan l'acosta a Estellés. De la mateixa ciutat parla Ventura Melià en un poema repetit en dos llibres. "Vesubi" (1977: 67) o "Vesuvi" (1981: 69). Coincideix amb el tema i amb el *travelling* pels carrers de Pompeia -a la manera d'Estellés- amb *Viaggio in Italia* de Rossellini.

³⁰³ El desplaçament desapareix a l'*Obra poètica* (Sánchez-Cutillas, 1997: 191).

temps en aquests) que de *Lívius Diamant* de Jàfer. Parafraçant *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta*, el lector ideal d'aquest llibre ha de ser un “blat de moro híbrid” (Sánchez Cutillas, 1976: 43) entre historiador i filòleg, cosa que, malauradament, no som: “Les ciutats lacustres color d'amarant... aqueixes soterrades a l'altra banda de la Prehistòria... aqueixes que encara ens parlen el llenguatge més hermètic. . .” (Sánchez Cutillas, 1976: 53). Una altra diferència amb Jàfer i puntualment amb altres companys coetanis dels 70, és que el poemari de Sánchez-Cutillas no pot adscriure's a la mística o al “misticisme”; de fet, el llibre mateix ho diu: “Hem fet un assaig de misticisme, sense oblidar-nos de cap pantomima ni dels himnes protocolaris.” (1976: 11) i “Aqueixos periples perduts al llinar del misticisme... Camins que s'alcen al pas vagabund, com un màstil que mai no ha vist l'ombra de Cerberus” (1976: 33). Diríem que Sánchez-Cutillas no vol emprar els “místics estris” com diu Jàfer (1988: 111).

Els jeroglífics i la pedra de Rosetta de Sánchez-Cutillas no és avantguardista, malgrat l'afirmació de Ventura Melià i la tipografia -que assuavitza en la revisió- del llibre, originalment apareix sense títols separatoris i desplaçaments. El que sí és és innovadora. En ella el futur i el passat es lliguen, però no com en Foix, sinó en la reflexió històrica. Apareixen molts mots científics: “la llarga fugida asimètrica de l'estel roig [. . .] la ionosfera [. . .] el juràssic [. . .] la mort del plancton”, però subordinats a la curiositat intel·lectual i existencial de l'emissor/a: “Tinc una ànima glauscent, de llac immens, però l'amagaré entre un entreixinat d'estalactites.” (1976: 45). La ciència fins i tot de vegades la ciència sembla substituir els antics déus;³⁰⁴ la ciència aporta exactitud, certesa, precisió, també la Història, però al jo-emissor de Història, li interessa pel que té de “profecies incomprensibles”; llegim aquest passatge:

La sensibilitat del poeta; l'atracció dels astres; la teoria de la relativitat; la paraula verge que no hem dit; el plany de la bèstia ferida; el riu egipci negant les tombes dels Faraons... entre el misteri i nosaltres sempre hi ha una pluja roent de profecies incomprensibles. (Sánchez-Cutillas, 1976: 21)

Aquest passatge ens interessa perquè pot semblar un precedent de *Magrana* i llibres posteriors de Navarro;³⁰⁵ ara bé, la fi desvetlladora trenca just el “misteri” i l'enumeració esdevé lògica. Podríem dir que explicitar les “connexions” entre les imatges és el treball del lector/a de

³⁰⁴ “Aquesta nit la lluna sembla un besant d'or, i des d'ací endevine Copèrnic, Ticho, Arquímedes. . . tots plens de pinzellades de mesc. Oh, quin esclat de llum i de misteri! Tots els druides han mort al costat del regne de la greda i de l'ònix, i el ressò dels cants èpics és un petit gemec. Però jo cridaré els grans exploradors de l'ànima, les aus cegues que sobrevolen la Mar del Fred i el Llac dels Somnis, perquè em parlen del silenci i la veu, de l'amor i l'absència que fan del satèl·lit un immens hemicicle gelat. (Pel desert de silenci s'escampa el cuir i la llauna dels arnesos dels Cavallers.)” (Sánchez-Cutillas, 1976: 27).

³⁰⁵ Més prop del segon Navarro trobem aquest poema de Rodríguez-Castelló anomenat justament “Connexions”: “Aquest espai on vesse la llibertat d'un acte premeditat o vomitiu és la neu d'Urgell com un miratge, la profunditat d'uns ulls, el record de la mort, les instàncies del parèntesi, l'eclosió efímera del gesmil al sol de la tarda, l'àpat cruel de la mantis religiosa, ones en moviment, la por per estimbals profunds, el bosc humit que m'adelera.” (Rodríguez-Castelló, 1987: 25).

Navarro, i que no cal ajudar-lo, que ha de “participar” (Navarro, 1974a: 9).

Tornem a *Els jeroglícs...* Sánchez-Cutillas no abandona mai la passió per la Història. Aquesta es projecta sobre els problemes coetanis del s. XX: l’emancipació de la dona, el “Concili” i “el llit amarg del segregacionisme” (1976: 51), el paper de la religió i del progrés: “amb la primera claror escamparé els ídols sobre l’asfalt” (1976: 55). La llibertat impossible com la fi dels estafets o Sòcrates en la “Democràcia”: “I un home lliure és llançat al misteri del temps des del cimall del Taíget.” (1976: 9). Escriu Sánchez-Cutillas: “No diré la fórmula i les xifres de la nau espacial, fins que l’home es deslligue de la terra com un ambre incandescent.”; de fet, al mateix poema, insisteix que la “lluna” - descrita a la Salvat-Papasseit -encara és lliure:

Sobre totes les illes semblant crit de la bèstia en zel. La nit i l’arc voltaic de la lluna – fragmentàriament explorada, fragmentàriament desitjada pel caminant- han fet lenta singladura, i de les roses del Líban traurem un licor estrany i olorós com l’encens i la mirra...Un grapat de fulles metàl·liques cau del parral i del vent, i aquell que governa el silenci del fossar plorarà sobre la cripta i les despulles del darrer mort. (1976: 39)

Tot el poemari de Sánchez-Cutillas es plena d’èssers misteriosos: “aquell qui”, “l’estranger” (potser un clic d’ull a Saint-John Perse més que a Camus) etc. El científisme de Sánchez-Cutillas contrasta amb aquesta opinió del poeta i científic Terron sobre *Òliba de la foscuria* de Morell: “El llenguatge utilitzat és poc poètic, ple de paraules quasi-científiques: vértex, pol·lucionades, infraroja, pòlissa d’assegurança, cronometratge, productes petrolífers, molècules, microscòpic. . .” (Terron, 1980: 55).

Hem triat el segon poema d’*Els jeroglícs i la pedra de Rosetta* de Sánchez-Cutillas com a mostra del seu hermetisme. El poema té tres paràgrafs: al primer se’ns parla de “la gent” i al segon i tercer domina el nosaltres i el jo. El primer paràgraf diu:

Gents de la muntanya apleguen a la Festa pagana i baraten l’agror del formatge pel bes inèdit de la donzella – aqueixa que coneix el misteri dels signes i té els ulls d’ametista - . Però són gents de la terra, atansades a la terra i al gredal, i van oblidar els atifells llurs sobre l’oli i la morca. (f. 1/2).

No sabem quina és aquesta “Festa pagana”. Per la posició inicial d’oració sembla que són la mateixa gent, “la de la muntanya” i la “de la terra”. Són gent primitiva, que no empren monedes sinó el truc (“baraten”); pretenen canviar el negatiu, el formatge “agre”, pel besar dolç d’una donzella. El mot “apleguen” és un valencianisme i el cultisme “inèdit” aplicat al bes és metapoètic. La donzella, com el seu nom indica, és verge, és a dir, encara no ha estat besada. Al poema inicial hi havia una “Emperadriu verge”. Mentre que les gents són plurals, la donzella és única³⁰⁶ com explica

³⁰⁶ Com únic i sagrat és el “mollle del braseret de mirra” que trenca el “terrisser sagrat [. . .] davant l’Emperadriu

-sense desvetlar- el *SAdj.* entre guionets: “aqueixa que coneix el misteri dels signes i té els ulls d’ametista - .” La donzella sàvia (llegiu *alter ego* de Sánchez-Cutillas) ha de servir els ignorants i potser masculistes homes; el “coneix” s’oposa a “van oblidar”. Tampoc el nosaltres “sense oblidar-nos”. La donzella equival a la Vestal de Delfos, o a Hipàtia (v. *Salvatge!* de Navarro), a eixes que veuen més enllà, no només el que xafen, és a dir, la “terra” fàcilment “atansable” i doblement repetida.

Alpera al “Glossari” explica els mots “gredal/r”, que ve de “greda” o “escòries volcàniques”; al poema inicial, gràcies a Alpera relacionem la “ceraunita” amb la “pedra del llamp” (Alpera, 1997: 237).

L’adversativa “però”, clau en el llibre, introdueix d’un costat la impossibilitat adversativa i de l’altre l’avanç temporal³⁰⁷: el temps ha passat i la gent ja no pertany, com en el Paleolític, al sector primari; a més ja no són caçadors (potser amb els seus “atifells”) sinó recolectors (“oli” i el seu pòsit, la “morca”). Per tant, no podran baratar res, i tal vegada resten sense donzella, és a dir, sense “misteri”.

En el segon paràgraf el nosaltres sembla desmarcar-se d’eixa “gent” que encara participava de la concepció mítica de la realitat: “Hem fet un assaig de misticisme, sense oblidar-nos de cap pantomima ni dels himnes protocolaris. I un poc abans de la primera pluja davallàrem al regne secret dels dofins i de l’escuma, on mai no arriba el poder infal·lible de Ra. . .” (f. 3/4).

El misticisme, els himnes protocolaris són una pantomima, una no-veu. Aquesta acció, un poc abans del present de la parla, és anterior temporalment al perfet simple que ve a continuació: “I un poc abans de la primera pluja davallàrem al regne secret dels dofins i de l’escuma, on mai no arriba el poder infal·lible de Ra. . .”. No sabem si la primer pluja és la de la fi d’estiu o una altra. La mar és clara però poc després esdevindrà tèrbola de pluja i així no descobriran els viatgers submarins, ni el nosaltres podrà tornar a la superfície. Els boscos són marins. El regne dels dofins i l’escuma potser és Creta o l’Atlàntida. Són les fosses abissals mai no il·luminades pel sol o Ra. És un regne obscur, “secret”, “misteriós” (f. 1) fins i tot per a ell. Al poema 1 hi havia el sacrifici a la vora de la mar.

És aquesta davallada als inferns aquàtics un altre sacrifici. Alpera (1997) assenyala en la seua lectura aquesta interpretació. Després d’uns punts suspensius, el jo reapareix. “El làudan sagrat verdeja a les ampolles com un bosc que es desfulla lentament;” (f. 5) El làudan és un extret de l’opi i s’emprava per a cerimònies com diu ací sagrades. El verb “verdejar” vol dir que ressucita i creix, pero també que es podreix. Les ampolles pertanyen a la farmàcia, a l’alquímia o a la bruixeria;

verge” (poema inicial).

³⁰⁷ La primera adversativa del poemari diu: “He fugit del gineceu i vull sobrevolar la llegendaria Delfos [. . .] Però, si torne al present [. . .] si intente l’al·leació impossible (. . .) seré rebutjat pel gran Temple d’Apol·lo.” (poema inicial).

també poden ser verdoses perquè són al fons de les mars o les séquies. El sagrat verdea, torna a posar-se en marxa com les fulles d' "Al olmo viejo" de Machado. Fixem-nos en el símil: "com un bosc que es desfulla lentament". Potser comença la tardor, i amb aquesta la lenitud la despulla o desfulla del bosc, acompanyant "la primera pluja". Després d'aquesta imatge estàtica i bella, apareix un punt i coma i un jo imprecador:

i jo li demane al Fojador de somnis que em torne al Temple llegendari – aquell que sembla un dolmen d'estrany ritus paleolítics – i que em deixi contemplar l'eficàcia dels seus exorcismes, o el ciri roig de la venjança. (f. 5).

No sabem qui és el Forjador de Somnis. El mot "Forjador" ens mena a Vulcà, el déu de l'inframón; segons el poema "Egiptologia" de Jàfer "Anubis, el déu xacal, és el guaita del món subterrani." (Jàfer, 1988: 317). Neptú ho era del "regne secret dels dofins i de l'escuma" (f. 4). Ara resulta que si abans el nosaltres era lluny de Ra, ara el jo ha estat expulsat de l'edat d'Or i de les diferents religions, potser pel seu escepticisme. La mateixa Sánchez-Cutillas, com a històriadora, somnia, anhela una màquina del temps cap al passat. Transcrivim un paràgraf del poema 1:

He fugit del gineceu i vull sobrevolar la llegendària Delfos, com l'au sagrada de les illes calcàries. Però, si retorne al present des del llim de la Història, si intente l'al·leació impossible del metall amb la carn flàccida de la meretriu, seré rebutjat del gran Temple d'Apol·lo. (poema 1, f. 7/8).

Potser és Apol·lo aquest Forjador de Somnis. El mot "Somnis" ens mena a Morfeu. Recordem que estem en el terreny del "secret" i del passat; si al poema 1 apareixia el "miocé", en aquest segon apareix la prehistòria. El jo desitja de nou "contemplar", com un elegit, uns exorcismes en els quals potser tampoc no creu; almenys sembla dubtar de la seua "eficàcia". L'exorcisme ens mena no a la Prehistòria sinó a l'Església Catòlica, en una de les moltes superposicions temporals d'*Els jeroglífics*. . . . Associada a l'"exorcisme" no apareix l'alliberament o la salvació, sinó la humana "venjança" (A); aquesta com diu la dita no és "freda", sinó calenta; almenys la metàfora *B d'A* ens la presenta com un ciri de color roig (A), sanguini, potser encés o encés de ràbia. Si tenim en compte per l'"Egiptologia" jaferiana (1988: 317) que "Amen-Ra és la força reproductora de la vida", quan el jo fuig del "gineceu" al poema 1, és a dir, del lloc destinat a les dones, quan fuig del "poder infal·lible de Ra" potser indique una rebel·lió contra el poder i una decisió antimaternal. També és cert que diu "Ra" i no "Isis, la gran mare de la fertilitat" (Jàfer, 1988: 317). Cal tindre en compte que tant el "ciri" com el "dolmen" tenen un valor fàl·lic. El "Temple", així en majúscula, també apareixia al poema 1 associat a "Apol·lo"; també podria relacionar-se amb els cavallers templaris. Si fóra açò cert calria enllaçar "Temple" i el cavalcar del tercer i darrer

paràgraf. Aquest tercer paràgraf diu:

Cavalcarem la mort si les ales d'Ícar vencen la força del vent. Cavalcarem les espases negres de la mort i del silenci perquè som cavallers de fortuna, i hem fet mal·leable l'acer. Cavalcarem sobre el tàlem de la mort quan els fanals de la nau d'Osiris ens criden des del riu... 'Així, pot ésser que qualsevol jorn arribem a l'astre d'alumini on creix el llim núil de la terra.' (final, f. 7/10).

Torna a aparéixer el nosaltres. L'anàfora "Cavalcarem" enllaça les tres primeres oracions: "Calcarem la mort [. . .] Cavalcarem les espases negres de la mort [. . .] Cavalcarem sobre el tàlem de la mort". El fet que s'empre el futur ens indica una acció que encara no és possible, un desig i potser una promesa. Ja al poema 1 llegíem: "El centaure i l'hida cavalquen per la nit dels rius, per la mort dels rius miocènics." (poema 1, f. 9).

La pregunta és on se situa ara el nosaltres; no sabem si el seu cavall és de terra o és de mar, o si és fins i tot, com Pegàs, un cavall alat. Cavalcar implica moviment però també dominar la mort que s'animalitza com un cavall. Veiem la primera acció: "Cavalcarem la mort si les ales d'Ícar vencen la força del vent." L'enemic de les metonímiques "ales" d'Ícar no és el vent sinó el sol; en egiptologia el "cocodril" és el "poder destructor del sol" (Jàfer, 1988: 317). Ícar és un gran heroi romàntic sacrificat per un ideal absolut, és com l'"home lliure" de qui parla el poema 1: "I un home lliure és llançat al misteri del temps des del cimall del Taíget." (poema 1, f. 10); des del penya-segut del Taíget tiraven els grecs -tan democràtics- els fills esguerrats. També Ícar, "lliure com les gavines" -que diria Piera (1991: 286)- vol "contemplar" (f. 6) el sol; aquest derreteix la cera i Ícar es precipita al mar i mor. El nosaltres sobreviurà a la mort només en el cas que Ícar triomfe, i ja sabem que açó és impossible. Està, per tant, abocats al fracàs. La idea de sacrifici inútil també acompanya l'"home lliure" del poema 1. En els temps moderns, és l'avió qui ha de témer el vent.

Si en en el primer "Cavalcarem" la mort s'animalitza, en la segona acció, també apocalíptica, la mort es personifica: "Cavalcarem les espases negres de la mort i del silenci perquè som cavallers de fortuna, i hem fet mal·leable l'acer." S'aplica l'adjectiu "negre" a les espases i al cavall però també al silenci, és a dir, la no-paraula. "La mort", per tant, equival al "silenci". De sobte apareix un "perquè" i amb ell la causa del moviment del nosaltres: "perquè som cavallers de fortuna". Al poema 1 llegíem: "Caminem errants, com la llum d'un estel perdut, però encara no sabem desxifrar el vell jeroglífic." (poema 1, f. 2). El gerundi "errant" ens mena a aquests "cavallers de fortuna" medievals, però també equival a no encertar, a equivocar-se, al "no saber desxifrar". El nosaltres no para de provar, com l'alquimista, de fer "un assaig" (f. 3). El nosaltres afirma orgullós que pertany als "cavallers", és a dir, que no forma part dels *laboratores*, d'eixa "gent de la muntanya" o "de la terra" que apareixia al paràgraf inicial. El nosaltres participa del progrés: "ha fet mal·leable l'acer". Si forcem la lectura mitològica, el nosaltres domina la natura, que segons l'"Egiptologia" de Jáfer és

“Mut” (Jàfer, 1988: 317).

Si en la primera cavalcada es tractava la condició (“si”) i en la segona la causa (“perquè”), en el tercer “Cavalcarem” apareix el moment de l’acció (“quan”): “Cavalcarem sobre el tàlem de la mort quan els fanals de la nau d’Osiris ens criden des del riu. . .” L’escena amb tant encavalcaments és evidentment sexual: ens imaginem les “espases” i l’“acer” fàl·lics, “sobre el tàlem” o nau convexa; el cavalcar repetit ens mena a l’orgasme; la carn també és “mal·leable”. L’encavalcament és una acció emprada per molts poetes: el corneta de Rilke, el comunista Alberti durant la Guerra Civil (en un poema musicat per paco Ibáñez), però també per Jáfer al seu *Lívius Diamant*: “*Lívid, cavalca, lívid, cavalca, Lívius. . .*” (Jàfer, 1988: 114).

Tornem al poema. Osiris és el déu de la natura i de la fecunditat, del Nil i el de la resurrecció; és segons Jáfer el “jutge de la mort” (Jàfer, 1988: 317). El germà d’Osiris, Seth, el va matar. El tàlem és el llit nupcial; per tant, en el fons hi ha una associació Eros/Thanatos. També segons el *DFab* el “tàlem” és un receptacle en botànica i part del cervell on és la sensibilitat. Sobre el tàlem és l’hipotàlem, que regula el sistema neurovegetatiu. Podem llegir el fragment, doncs, com la voluntat per part del nosaltres de superar les sensacions, potser de ser immortal. Potser l’aparició d’Osiris talle el cavalcar o el desig del nosaltres. Aquest és el jutge, la “Mort” en majúscula, i ningú pot superar-lo, ésser “sobre” ell. No sabem en quin moment del dia o de la nit, o de la Història, cridarà Osiris, és a dir, la mort, al nosaltres. Potser el nosaltres és “mort” i és vora l’Estígia; Osiris seria Caront. Fins en aquest poema 2 els punts suspensius apareixen darrere grans personatges: al poema 1 rera “Emperadriu Verge” i en el 2 rere els déus egipcis “Ra” i “Osiris”; però també rera els pobres eunucs: “Els eunucs ploraven. . .” (poema 1, f. 5)

Si analitzem els tres “cavalcarem” trovem un moviment descendent vertical: des del cel “ales... força del vent”, a la terra o muntanya, a l’“acer”, i ara al “riu”. La fi del poema confirma aquesta interpretació: “arribarem [...] on creix el llim núbil de la terra”. També hi ha un moviment temporal: des del sol (“Ícar”) als “fanals”, és a dir, a la nit, insinuada ja pels “negres” de la f. 8. En sinestèsia, els “fanals” (vista) “criden” (oïda) el nosaltres. L’amor potser també és fosc, “secret”. Potser els “fanals” s’apaguen per culpa del “riu”. Al poema inicial ja s’associava “mort”, “nit” i “rius”: “El centaure i l’hidra cavalquen per la nit dels rius, per la mort dels rius miocènics.” (poema 1, f. 9).

El poema acaba amb unes paraules en estil directe, entre cometes; “Així, pot ésser que qualsevol jorn arribem a l’astre d’alumini on creix el llim núbil de la terra.” Al poema 1 hi havia aquest altre discurs entre cometes: “Els eunucs ploraven. . .”. No sabem qui és l’emissor d’aquests mots finals del poema 2. Tampoc sabem si és una cita. Per empatia creiem que el nosaltres és el mateix que a les línies anteriors. Si al paràgraf primer, “la gent de la muntanya apleguen”, ara a la fi del text, circularment, el nosaltres “pot ésser que [. . .] arribem”. El connector modal “així” sembla

acompanyar el “cavalcarem” i tindre un matís consecutiu o final. Potser la meta de la cursa o galop extenuant del nosaltres siga aquest misteriós “astre d’alumini”. El mot “l·lim” és polisèmic, ja que pot tractar-se del fang material o bé dels “l·lims” celestials; el primer cas el trobem en un altre poema del llibre: “El l·lim de la terra s’enfreda a poc a poc, i el temps està fent un llarg periple sobre totes les coses.” (Sánchez-Cutillas, 1976: 23). El segon “l·lim” és, segons el *DFab*, “En la teologia catòlica, sojorn de les ànimes dels justos esperant la redempció (. .) o del qui mor sense baptisme”. Aquesta ascepció ens obliga a replantejar-nos la lectura del poema; caldria relacionar aquest “núbil” amb la “Festa pagana” de la f. 1, amb l’intent d’entrar en la comunitat cristiana de la f. 3: “assaig de misticisme” o amb el problema dels “exorcismes” de la f. 6.

L’adjectiu “núbil” vol dir segons el *DFab* “en edat de casar-se especialment en la dona”; és a dir, la xiqueta “creix” i “qualsevol jorn” li “arriba” l’hora de casar-se; és a dir, l’hora de despullar-se o “desfullar-se lentament” (f. 5). El poema 1 acabava amb un desflorament potser físic: “i la flor vermella que esclata amb la lluna, purifica la carn i els llavis de l’amazona.” Caldria gràcies a “l’amazona” replantejar-se el nosaltres com a femení; tindria sentit així el “cavalcar” perillós sobre les “espases”. Potser caldria llegir els dos primers poemes d’*Els jeroglífics...* en aquest vessant femení; potser hi ha latent la por -atàvica- al desvirgament. D’ací s’explicaria al poema 1 la fugida del gineceu de l’Emperadriu Verge i el càstic conseqüent dels eunucs per haver permés la seua fuita. Ara bé, el cert és que hi ha més possibilitats de lectura; el mot “verge”, isomot del llibre, acompanya també, per exemple, la “paraula”: “la paraula verge que no hem dit” (Sánchez-Cutillas, 1976: 21) o un “pergamí” (1976: 17). Però també trobem les novícies, “núbils” per a unir-se a Crist.

Tornem de nou a la fi del poema 2. Potser l’“astre d’alumini” siga un planeta que encara no s’ha descobert, encara “núbil” o verge. Pensem que en el 1975 feia poc que s’havia petjat la lluna, fet que tracta Sánchez-Cutillas en altres poemes del llibre. També hem de tindre en compte que el dia i la nit s’alternen. Potser aquella terra “núbil” siga el paradís o la Terra Promesa.

C. “Escalfor del silenci” de *Cadells de la foca trencada* de Jaén

Abans d’analitzar aquests poemes, reproduïm a continuació una entrevista d’Alpera a Jaén:

Alpera: ‘El 1975 publiqués el teu primer llibre, *Cadells de la foca trencada*, poemari que evoca una història d’amor en la memòria d’una nit transfigurada. Llibre que a vegades resulta críptic i que per això algú el va classificar com un clar exponent del retoricisme màgic dels 70. Creus que esdevenia un intent de canviar la realitat mitjançant una contínua operació sobre el llenguatge, talment com ho intentaven de fer els poetes formalistes d’aleshores?’

Jaén: *Cadells de la foca trencada* per a mi era el resultat d’una trajectòria personal d’uns quants anys

abans de poesia en castellà i en català a través de la qual intentava recrear el món que m'envoltava. Açò ho he fet sempre, però en aquell moment escrivia sota la influència formal dels 'novíssims' poetes castellans i de les veus més 'abrandades' de la generació dels 70 que començava a configurar-se, com era el cas de Navarro³⁰⁸, Jàfer, Pinyol, Bru de Sala, Marçal... (Alpera, 2001: 148).

Piera (1978) parlava de "barroquisme" positivament per *Innocents de pagana decadència* de Palomero. Verger també aplicarà el mot però amb reticència a *Cadells de la fosca trencada* de Jaén; diu Verger:

és un llibre d'un barroquisme formal exuberant i libidinós, cosa de gust. L'anècdota amorosa, i els seus entorns, els paisatges i els esdeveniments, no són aquí ja res més que un munt d'imatges rompudes, on el sol bat. ' [. . .] Al capdavant, res no se'ns hi conta ni descriu, ni s'hi pretén cap comunicació íntimista amb el lector: cada poema és una exhibició 'desinteressada' d'imatges brillants o fosques, ràpides o lentes, de contrastos punyents o vagues clarobscur: un foc d'artifici. (Verger, 1977: 30).

Malgrat el vitriol creiem que la imatge és justa; però és just el que Verger critica el que als nostres ulls té valor: el retoricisme pur i el clarobscur barroc. El títol *Cadells de la fosca trencada* ja ho indica, però també altres títols interns com els de les tres parts: "artifici al trenc de l'alba", "bru cos de l'oblit" i "ombra dels cingles de cristall"; o aquest títol de poema: "teixir peixos resplendents en la pell assolellada". En tots cinc el joc ombra/llum és manifest així com el gust per la pluriadjectivació.

Per il·lustrar el barroquisme de Jaén hem triat el poema de títol "escalfor del silenci" de la secció "bru cos d'oblit" de *Cadells de la fosca trencada*. Mantenim la mínuscula al títol perquè tots els del llibre la duen. El títol ja ens situa en el terreny de la sinestèsia: el tacte ("escalfor") s'alia amb l'oïda ("silenci"). El silenci té fama de gelat, però ací escalfa, aconhorta. No serà fins la fi del poema on se'ns desvetlla la clau del poema: "conèixer" (v. 1) el futur és impossible i tanmateix, com diu el v. 14, sabrem que tot passarà amb l'"oblit". La destucció amara tot el text. El poema "escalfor del silenci" té quatre estrofes. La primera diu:

conèixer els plecs del silenci trencats
per esguards ennegrits a cops de mudesa
és gavina o sageta abatuda en astres
on el goig de la llum és lluerna encisada,
esclatats fanals d'ombra espessa. (v. 1/ 5)

³⁰⁸ Per exemple, les fulles ballarines del Navarro de *grills*. . . (1974: 21) tornen en aquests versos de Jaén: "el goig d'estimar-se entre la neu i la nit/ eren cercles de flors fugisseres, / ballarines trencadisses als recers de la muntanya," (Jaén, 1976: 57). La imatge de les nines estripades del debutant Navarro apareixen en diversos poetes dels 70: en Jaén en el poema anomenat "assaig per a esquinçar marcides nines" (Jaén, 1976: 27-29).

Tota la primera estrofa és una sola oració. És un recurs típic del debutant Jaén emprar els infinitius com a subjectes, i sobretot la pluriadjectivació. Conèixer el silenci és impossible; el silenci esdevé espai, tacte: té plecs i és trencat no per sorolls o paraules sinó en una altra sinestèsia per la vista: “per esguards ennegrits a cops de mudesa”; els “esguards” al seu torn són alhora víctimes del silenci (“de la mudesa”). La imatge és desoladora: els esguards són ennegrits, el silenci trencat i més avall trobarem aus “abatudes” i “esclatats fanals”. Tots els elements són passius. Els plecs impliquen teixit o pell però açò no ho descobrirem fins la fi. L’SP “a cops” del v. 2 serveix per acompanyar tant el “trencats” del v. 1 com l’“abatuda” del v. 3.

La coneixença (A) és inútil i se’ns demostra amb una llarga metàfora *A és B*: “és gavina o sageta abatuda en astres/ on el goig de la llum és lluerna encisada, ”. La metàfora *A o B* fou molt emprada pel 27 castellà i continuarà treballant-se en els 70 catalans. La gràcia és que no sabem quin dels dos termes -la “gavina” o la “sageta”- és el terme real. També podem considerar els dos termes com metàfores en absència *B1 o B2* del terme real llavis (A); per això, quan són “abatuts” (v. 3), arriba la “mudes” (v. 2). La “lluerna” segons el *DFab* és la claraboia o fer la rateta; el vol (de voler o de volar) és prohibit en llocs on la llum és una quimera; fixem-nos en la metàfora *A és B*: el “goig” (tacte o oïda -si és un cant marià-) de la llum (vista) es redueix a una xicoteta i falsa obertura: la “lluerna” màgica. Passem de la “llum” natural i poderosa a l’artificial i caduca “lluerna”. Potser trobem l’aparell precinematogràfic de la llanterna màgica rera aquesta “lluerna encisada”.

La mateixa imatge de destucció de la imatge i de l’esperança la trobem al vers següent: “*esclatats fanals d’ombra espessa.*” El sintagma té forma de quiasme: (*Adj. +N*) + *P* + (*N+ Adj*). Els “fanals” són llum però ací són “d’ombra”, com el sol negre de l’alquímia o de la malenconia segons Kristeva; l’“ombra” (vista) és “espessa” (tacte). La imatge és ambigua, car podem llegir també que s’instal·la no l’ombra -com hem afirmat fins ara- sinó la llum; és a dir, que si els “fanals” (A) equivalen en metàfora *A de B* a “ombra” (B), si desapareixen, també l’ombra, i per tant naix la llum. Aquesta ambigüitat semàntica, fruit o conseqüència de l’acumulació de *CNs*, és pròpia del primer Jaén. També el joc del clarobscur.

Fònicament el primer quartet és potent. Apareixen alguns hexasíl·labs; per exemple els rimats internament “a cops de mudesa/ és gavina o sageta”; fins i tot el v. 4 és un alexandrí. Preludien el treball de Jaén a *Cambra de mapes*. L’al·literació domina els v. 1/2 i el v. 5; la sibilant acompanya el “silenci” (v. 1) i les oclusives els “trencats” (v. 1), “a cops” (v. 2) i “esclatats” (v. 5). En el segon cas, a més, trobem la rima interna en *a*, puntuant la destrossa: “trencats/ els esguards” i “esclatats fanals”. Al v. 4 hi ha una lleu al·literació de la lateral que subratllem: “la llum és lluerna”.

La segona estrofa diu:

saviesa d'ulls damunt imatge bruna
porta fred de llunes sens història,
miralls d'aire embrutats de foscúria. (v. 6/8)

L'oració comença amb l'adeterminació del substantiu, fet usual en el primer Jaén, i que potencia les imatges. El v. 6 reprén en anàfora lèxica el v. 1; si allí teníem “conèixer”, ací trobem “saviesa” (v. 6). Es continua reflexionant sobre l'ombra i la llum del coneixement. Els “ulls” com als diàlegs medievals participen del debat sobre l'amor. Poden ser llestos o babaus, com els sentits empírics, com els del lector/a. Metapoèticament el poemari *Cadells de la fosca trencada* és també “imatge bruna”; torna Jaén a elidir el determinant. Potser per culpa de l'obscuritat de la imatge, els ulls s'equivoquen: no duen llum, aclariment, sinó més obscuritat: “embrutats de foscúria”.

L'estrofa es desdobla pel v. 7: a inici de vers els “ulls” del v. 6 corresponen als “miralls” del 8; i a la fi tenim dos mots del mateix camp semàntic: “bruna”/“foscúria”. També tenim un paral·lelisme inicial als v. 6 i 8: “saviesa d'ulls/ miralls d'aire” ($N + de + N$). Potser el SP “embrutats de foscúria” és una sinestèsia, ja que mescla tacte (“embrutats”) i vista (“foscúria”). Si apocopem el v. 8 trobem una paradoxa: “miralls [. . .] de foscúria”. Els “miralls” deixen de ser-ho. La imatge “miralls d'aire” és surrealista. També hi ha una sinestèsia extensa- tret molt jaenià- als v. 6/7: els “ulls” (vista) duen “fred” (tacte, gust). Les “llunes” poden ser astres; però també poden ser les de les ungles; en aquest cas la sinestèsia s'allargaria ja que les “llunes” serien tàctils. Tant el “fred” com el “sens història” són negatius. Potser Verger recalca aquest “sense història” del v. 7 quan critica, com hem llegit abans: “Res no se'ns hi conta”; no se'ns conta, però se'ns suggereix; en aquest cas potser hi ha una queixa per la manca d'amor o de sexe. No hi ha ulls que acaronen o donen caliu, no hi ha cap “història” d'amor. Sol Jaén encadenar en asíndeton, en coma, complements sintàctics; ací tenim dos exemples a la fi d'estrofa (els v. 4/5 i 7/8).

La tercera estrofa fa emergir una “història” (v. 7) d'amor (v. 12) amb el temps en passat:

no fou veritable l'embriex de la gespa;
nines de llauna guarnides amb flors
esgallaren aiguats de cartró;
i cal emmudir, trencant l'hivern enamorat
bruixots que ompliren anys del teu cotó. (v. 9/13)

El vers inicial d'estrofa, com en els dos anteriors del poema, és epistemològic; si enllacem els tres inicis arribem a una conclusió trista: “conèixer [v. 1...] saviesa [v. 6. . .] no fou veritable [v. 9]”. El v. 9 diu: “no fou veritable l'embriex de la gespa;” La gespa –suposem verda– ens embriexa, com al v. 4 ens encisava la lluernia. Però, com exemplifica a continuació, les nines no són vives sinó

mers objectes: “nines de llauna guarnides amb flors/ esgallaren aiguats de cartró;” No sabem si els “aiguats” maten les “nines” o és a l’inrevés. Les nines són de llauna artificial malgrat que ens equivoquen l’ornament de flors. Jaén exemplifica un concepte abstracte com el “no-veritable” amb una imatge concreta, tret surrealista; és a dir, les “nines”, com “l’embruix”, són també “no-veritables”. Els “aiguats” ofeguen potser les nines o fan malbé la gespa.

I de sobte, irromp al poema el tu: “i cal emmudir, trencant l’hivern enamorat/ bruixots que ompliren anys del teu cotó.” Passem de l’impersonal de la perífrasi “cal emmudir”- de la tercera persona de tot el poema- al personal del tu. No sabem per què és obligatori el silenci, que al v. 1 era “trencat”. L’emmudiment (v. 13) com l’“oblit” del v. 14, provoca el “sens història” (v. 7). Aquest “bruixots ompliren [. . .] cotó” del v. 13 el podem relacionar amb el “nines de llauna guarnides amb flors” (v. 10); el “cotó” ens suggereix el tou de la “llana” no la fredor de la “llauna”. La lectura “omplir de cotó el tu” és fortament sexual; caldria rellegir els “plecs [. . .] trencats” (v. 1) o l’“esgallaren” (v. 11) com a fruit de la penetració. En els v. 12/13 “emmudir” esdevé sinònim de “trencant” i aquest s’oposa a “ompliren”.

L’oració sintàcticament és ambigua i complexa, tret típic del primer Jaén. Gramaticalment el gerundi “trencant” no pot ser conseqüència del callar, encara que ací ho sembla. És a dir, hi ha dues lectures; la lectura no-gramatical és aquesta: es calla perquè l’amor acabe; la gramatical és: com l’amor s’ha acabat cal callar o cal callar mentre l’amor s’acaba. Al mateix temps no sabem si “bruixots” és el subjecte de “trencant” o el seu CD; les lectures són aquestes: els bruixots acaben amb l’amor d’hivern o l’hivern d’amor acaba amb els bruixots. La masculinitat del “bruixots”³⁰⁹ podria indicar que el passatge és homoeròtic. Potser parlaríem d’un “emmudir” perquè l’amor ha de mantindre’s secret. El mot “nines” adquiriria un valor d’innocència sense prejudicis o fins i tot de feminitat que socialment no es permet. El títol “escalfor del silenci”, però, ens indica que el silenci o el secret preserven i mantenen viu, cald, l’amor.

La personificació “hivern enamorat” és també ambigua; en principi l’hem llegida positivament com un període d’amor que transcorre durant l’hivern; en aquesta lectura el “cotó” (B) seria una metàfora en absència de la neu (A), tots dos elements tenen també un valor eròtic, seminal. Però també podríem considerar “l’hivern de l’amor” com el període de temps sense amor del el tu íric, on aquest hiverna i que malauradament dura “anys”; en aquesta segona lectura els bruixots, positius, són els que fan brollar l’amor.

El poema acaba amb la tercera estrofa: “gust d’oblit, tanmateix, serà un dia/ el sabor de pluja que avui té el teu cos.” (v. 14/15). Jaén torna a repetir termes més o menys semblants a inici de vers; en aquest cas els sinònims “gust” i “sabor”. L’hipèrbaton torna a dominar l’oració, que hauria de llegir-se així: tanmateix, tu seràs oblit un dia; és a dir, tanmateix, t’oblidaran. Si el tu no fóra un jo

³⁰⁹ Les “bruixes” del text de Palomero que hem vist abans indicaven potser heterosexualitat.

desdoblament sinó diferent a ell, llegiríem: tanmateix, t'oblidaré. La imatge “sabor de pluja” és sinestèsica ja que s'uneix el gust (“sabor”) i la vista o el tacte (“pluja”). En el fons el que tenim és un passatge eròtic sublimat: el tu metonimitzat en cos és real, perceptible pels sentits (en aquest cas el gust); amb el temps, en el futur, l'adversativa “tanmateix” ens indica que deixarà de ser-ho, ja que l'oblit és abstracte, no concret, i no pot tindre “gust”. El poema comença i acaba amb la mescla d'abstracte i concret: el títol “escalfor del silenci” i ara “gust d'oblit”. Recordem que la secció es diu “bru cos d'oblit”.

Potser caldria rellegir el poema de Jaén com un *carpe diem*, no debades el darrer mot del poema és “cos”. Caldria llegir el text circularment així: “conèixer [. . .] el teu cos”. Cal gaudir del “cos” (v. 15) abans que es podrisca, cal gaudir del “goig de la llum” (v. 4) abans que arribe la fosca mort o potser l’“hivern” de l'edat. Amb l'oblit, les coses deixen de ser “veritables”. Potser l'amor anterior no fou “veritable” (v. 9), com la vida, sinó un miratge, una *vanitas vanitatis*, la mort i l'oblit arribarà. Potser cal “emmudir-lo”, oblidar-ho. De moment, però, el que importa no és el passat (tercera estrofa), sinó el present, l’“avui” del darrer vers: i el tu és, i a més sap bé. Sempre pesa, però, com a bona poesia decadent, l'amenaça del “fred” i de la mort, el “gust d'oblit”; com diu el títol de la secció: “bru cos d'oblit”.

Les característiques emprades per Jaén que permeten qualificar de barroc aquest poema i, per extensió, tot *Cadells de la fosca trencada*, són les següents: pluriadjectivació, hipèrbaton, importància de la imatge, averbalitat, adeterminació substantiva, sinonímia, antonímia, ambigüitat (clarobscur), sinestèsia.

D. Un poema barroc de Bessó

Bessó³¹⁰ a *Les llimes de la vosgiana* mescla les descripcions caricaturesques i sarcàstiques de Quevedo o l'escola satírica valenciana amb el mètode acumulatiu de *Rondalla de rondalles* de Galiana. L'anècdota que se'ns conta resta difuminada per la festa del llenguatge; vegem un exemple conceptista joganer amb el mot “barroc” inclòs:

EL POETA PREN COMIAT DE LA MESTRESSA TOT DEIXANT-LI UN MADRIGAL A LA TAULETA DE NIT

No és la foscó peixent els meus ulls d'aldarulls,
ni la teua boca esglaiant-me barroca,
ni tan sols el goteig de la pluja
(deixa'm estar, que no veus que no puja?)

³¹⁰ El “riu obscur” de Bessó (1984: 28) no té res que veure amb el “corrent obscur d'estima” de Ventura. Heràclit l'obscur és citat per Ventura just quan opta per la sinceritat i claredat a *Senyals de vida*.

com sang que esclata sangs de l'únic amant
 acossat per l'oratge,
 -he perdut les albardes d'aquest viatge-
 sinó el tarquim, Joaquina, la llima
 que deixe embarrancats, polsim cabut,
 damunt el matalàs, ai las, on vas,
 d'aquest erm llit. Bessó (1987: 14)

La “boca barroca” ens suggereix la de la muntanya del Polifemo de Góngora, la del llicenciat Cabra de Quevedo, però també la vagina dentada i l'*horror vacui*. El títol “madrigal” és ja sarcàstic, ja que en lloc d'una “composició poètica curta que inclou un pensament delicat o galant, adreçat sovint a una dama” (*DFab*), trobem una “mestressa” i un text bròfec sobre la impotència i l'ejaculació precoç. Som a prop de les èglogues d'Estellés. Abunden en Bessó els jocs, les al·literacions i les rimes internes: “esclata sangs”, “matalàs, ai las, on vas” o eixa “Joaquina, la llima” que ens mena a la “Marcel·la, cel·la” de Foix. És molt enginyosa també la metàfora en absència “polsem cabut” (B) en lloc del semen (A); darrere tenim el “polvo enamorado” de Quevedo -ací posat en qüestió per la professió de la dama i el mot “estèril”- i el vulgarisme “cabota” per prepuci. Hem estudiat la llengua neobarroca en Bessó més amunt d'aquest estudi.

Podem enllaçar aquests jocs barrocs amb els que practica Palomero a *Crònica carnal*, un cop deixat ja l'obscuritat d'*Innocents de pagana decadència*. Aquesta decadència del títol de Palomero (*Innocents...*) és molt pròpia dels *novísimos venecianos* castellans, però també del Barroc castellà del s. XVII. L'Imperi espanyol era en decadència, com ho és la València de la Decadència i el franquisme; ens suggereix el “Miré los muros de mi patria” de Quevedo aquest fragment poètic de Bessó que inclou el mot “hermètic”: “Sensació esquinqada de perfums i equilibris/ estacionals, hermètics/ al voltant de la pàtria enrunada!” (Bessó, 1988: 63); també podem llegir la tristesa del text com a postcoital masculina.

E. El text 0. 8 de la part I d'*Innocents de pagana decadència* de Palomero

A continuació analitzem el poema 08 de la part 1 del primer llibre en català de Palomero. El títol ja és neobarroc: *Innocents de pagana decadència*. Hem triat aquest poema perquè creiem que anuncia ja el pas al Palomero més narratiu i realista de *Crònica carnal*; del preciosisme decadent de l'inici acabem amb una imatge realista, fins i tot vulgar. Hem de tindre en compte que aquest llibre - o un altres amb el mateix títol- es presentà sense sort als VAE de l'any 1975; guanya un premi a Vila-Real el 1976 però no es publica fins el 1978; aleshores, però, Palomero ha decidit un altre estil, el de “Ferida de ferro”, part de *Crònica carnal*; per això, lúcidament escriu: “el temps, quan corre

sobre el paper inèdit, generalment no aporta cap benefici, ans el contrari” (Palomero, 1978: 7).

El poema 8 només consta d’una sola estrofa; els versos són llargs. Palomero no respecta la unitat sentit-vers, sinó que encavalca quan li convé, deixant solts mots com “Sovint” (v. 8) o “Emergeixen” (v. 15). El text arranca amb dos versos de 15 síl·labes: “Cenyida sa riba per dues files d’avellaner³¹¹, / orseja l’expert navegant sobre el llac. És bona nit.” (v. 1/2) La imatge és misteriosa, romàntica i amb un to clàssic. L’hipèrbaton de la postposició del subjecte es repetirà al llarg del poema. ; ací tenim un hipèrbaton més complex, ja que “la riba” pertanya al “llac” i no al “navegant”. La figura del “navegant” i en general del món marí és constant en Palomero. Fins i tot té un poemari titulat *Quadern de bitàcola*. La rima interna puntua la imatge: “cenyida [...] riba”, “navegant [...] llac”; la segona rima acompanya l’esforçat avançar contra el vent (“orsejar”) del mariner amb una al·literació oclusiva. El ritme del v. 2 fins el punt és molt ben treballat: *ATAT AATAAT*; aquest ritme ens permet concebre “navegant” també com un gerundi, a més de la lectura corrent que seria la d’un nom acompanyat de l’ “expert”. El verb “cenyir”, segons el *DFab*, també vol dir “anar proa al vent”; és a dir, el contrari d’“orsar”. Els avellaners del primer vers ens remetent a un paisatge de secà. I de sobte apareix una frase curta i col·loquial: “És bona nit”. No sabem per a què. Els versos següents diuen:

Malgrat que no sigui clara llur procedència, plouen manolls
de llàgrimes multicolors. Regna Càncer sobre l’argentat
nivell de l’aigua negra de l’estany; som sota el solstici
d’estiu, i dos gossos burells i quimèrics mantenen,
amb continus i explosius lladrucs, l’horitzó conegut
desert d’estranyes aparicions d’espectres blancs. (v. 3/ 8)

El v. 3 trenca de nou l’expectativa del lector/a. Algú irromp el discurs líric amb un prosaic “Malgrat que no sigui clara llur procedència”. Fixem-nos en el subjuntiu a l’oriental. La imatge primera és colorista i vegetal: com en un Encontre de setmana santa o en unes noces, es tiren pètals a l’aire; aquests es metaforitzen en pluja multicolor; la imatge però no és tan positiva, ja que també s’identifiquen amb llàgrimes. La pluja també indica fertilitat i felicitat per als novençans. Potser simplement assistim a una pluja d’estels. Al vers següent les sospites es confirmen: el color plogut s’anul·la en caure a la mort, al fosc, al Leteu o llac de l’inici (ara amb el sinònim “estany”). La mescla entre blanc (“argentat”) i el seu oposat “negra” donarà al v. 6 el “burell” o gris fosc. El signe Càncer es personifica i domina; potser anuncia la malaltia. L’aigua és fosca perquè és de nit, i potser “l’argentat” prové de la lluna.

La primera persona, el nosaltres, apareix al v. 5: “som sota el solstici/ d’estiu”. En el joc

³¹¹ El sexe associat a avellaners és comú en Palomero. En desconeixem la causa.

antitètic propi del Palomero d'*Innocents de pagana decadència* ara s'oposen en la mateixa posició final de vers "sobre" i "sota". No sabem qui conforma el nosaltres; potser el tu i el jo de la fi del poema. El nosaltres precisa dues persones, però no semblen ser el terme real dels "gossos". Els gossos semblen fills de la Quimera, és a dir, podrien ser el ca Cerber de l'infern. Són cridaners, violents, grisos com el capvespre o l'alba (blanc+gris) "quimèrics", irreal i per tant immortals etc... Serven l'entrada d'algun lloc secret; en aquest cas sembla un "horitzó"; aquest equivaldria al "nivell de l'aigua" del v. 5. Trobem una rima interna entre "manolls" i "multicolors" i, menys clarament, entre "argentat" i "estany".

Palomero acumula barrocamment substantius i CNs: "l'horitzó conegut/ desert d'estranyes aparicions d'espectres blancs". Empra el participi "desertar" com Sant Jordi: "l'horitzó conegut/ desert". La frase és sintàcticament complexa; la simplifiquem per llegir-la així: dos gossos [. . .] mantenen, desert, és a dir, sense espectres, l'horitzó. Els enemics o intrusos són "espectres blancs"; potser són els raigs del sol, els fantasmes dels morts, els desitjos, o potser l'"àngel ros" del v. 9. Semblen els cans els custodis de la moral, de l'ordre, del conegut, càrrec que els relaciona amb els "tonsurats" rectors del v. 16. Al v. 8 apareix un àngel:

Sovint

planeja, passant ras, l'àngel ros de les llàgrimes pudentes;
amb el sabre fon núvols, demanant l'espectacle de la llum.
I ve el primer reflex de la matinada; sense termini,
és començada la festa. (v. 8/ 12)

El mot "sovint" del v. 8 pot enllaçar-se amb el "conegut" del v. 6 que al seu torn s'oposa a "estranyes". L'àngel no és ideal o pur malgrat el seu "ros" extern; el seu interior és obscur i desagradable; té llàgrimes "pudentes"; com els gossos del v. 6 és gris i blanc, "burell"; en certa manera l'àngel i els gossos d'abans fan el mateix paper invertit: els gossos mantenen la fosca i l'àngel la provoca. L'àngel participa també de la dualitat dalt/baix; no vola alt sinó "al ras"; trobem un dels jocs fonètics de Palomero que treballarà amb escriu a *Crònica carnal*: "ras, l'àngel ros"; el sabre talla i l'onomotapeia naix: "ras"; potser és un àngel caigut o un de veritat que impedeix la pluja multicolor del v. 4. El "pudentes" mena potser als símptomes del Càncer (v. 4). L'acció de l'àngel és sinestèsica: demana (oïda) amb el sabre (vista o tacte). Els núvols, gasosos, són foscos com si foren sòlids. El mot "espectacle" recupera la seua etimologia: *especulum*, "llum", "reflex". L'acció de l'àngel triomfa: "I ve el primer reflex de la matinada". Potser els v. 3/11 no són sinó un circumloqui metafòric de l'alba. Torna Palomero a capgirar la tradició bíblica, fet típic dels 70; l'àngel no anuncia un embaràs o el judici final sinó una "festa" a priori alegre com són unes noces. L'hipèrbaton aïlla el SN "sense termini"; aquest potser acompanya "la festa" indicant que no té data

o no té fi, eterna. També pot acompanyar “la matinada”; aquesta es presenta com a “refflex”, fet que potser indica que no és una vertadera “matinada” sinó només un miratge.

El poema continua amb una descripció narrativa: “Vestida de dol, apareix la núvia. / S’acosta servant la nau l’escollit promès, doblant la punta.” (v. 12/13). Oposat al blanc del dia apareix el vestit de la núvia; és del color negre, de la nit, de dol, com ho era abans als pobles. El dol en principi s’oposa en antítesi al matrimoni, que és alegria. L’arribada del promés és molt eròtica. Palomero empra lúcidament el verb “servar” i el nom “punta”; d’un costat el promés arriba doblant la punta de terra, el cap, però també prem fort la “punta” fàl·lica o cabota del rem o la vela; arriba, serva la viginitat (o ho disimula perquè la núvia i el poble ho veja) i per això dobla la punta. A més, serva o aconsegueix amb el compromís de la boda, potser malgrat les males noves de la núvia. El doblament de la punta permet la penetració, però també pot indicar esterilitat. L’acció eròtica ve acompanyada d’una rima interna en a: “servant la nau [. . .] doblant”. Palomero torna a avantposar l’adjectiu al nom: “expert navegant” (v. 2), ara “l’escollit promès” (v. 13) i més avall “tonsurats cabells” (v. 16).

La descripció de l’enllaç sembla contradictòria:

Vora l’emparat on enlairen goigs les cadeneres, tallen
els carnisers dels bous costelles i ronyons. Emergeixen
llavors les bruixes de tonsurats cabells, i per llurs venes
el joell neda, al temps que se’ls obren al cor formiguers. (v. 14/ 17)

La imatge bucòlica dels “goigs” i les “cadeneres” es trenca amb el “tallen” de la fi de vers i l’encavalcament. Els “goigs” podrien ser religiosos. El *SP* “dels bous” pot ser en hipèrbaton un CN dels “costells i ronyons”; o també si ho llegim tot seguit una metàfora *A de B* : els bous (*A*) són paradoxalment uns carnisers (*B*). En tot cas, la imatge bucòlica i ascendent dels ocells contrasta amb la gravetat i el pes de la violència més terrena. L’al·literació de la *s* al v. 15 indica primer lleugeresa i després flux sanguini. Tenim el segon trencament semàntic del poema; al v. 10 apareixia el “sabre” i ara els talls. Potser la sang il·lustrar pel color roig l’eixida del sol; el plural suggereix la magnitud del festí, propi de gent benestant. Continua la vegetació de secà: dels “avellaners” del v. 1 passem al “ràim” del v. 14. Les “bruixes” femenines es mesclen amb els retors masculins “tonsurats”. La imatge de les bruixes és surrealista: “formiguers” al cors, “joells” o peixos -potser fàl·lics- per les venes. Les formigues del cor indiquen potser que són dures o inmisericordes i que el cor el tenen dormit o mort (són un símptoma del Càncer del v. 4), o potser que són enamorades. Les bruixes van de negre com “de dol [. . .] la núvia” del v. 12; els verbs “apareix” (v. 12) i “emergeixen” també es relacionen. El passatge és molt líquids: “emergeixen”, “joells”, “neda”... El possessiu “llurs” i l’avantposició del “tonsurats” a “cabells” doten d’un cert to arcaic o clàssic el

poema. El “se’ls” potser depén dels “cabells”; la imatge de l’obertura d’aquests és eròtica.

A la fi del poema apareixen el jo i el tu lírics:

M’acosto a tu. Mitjançant l’entrega de dos quinzets,
mostreu d’estresa [sic] amb tòtils i serpsents.
Segons a qui, li reveleu els aguaites del diable:
deixant-vos palpejar els pits, en la foscor, per menys encara. (fi, v. 18/21)

Ja no resta res de les nocés dels versos anteriors. Hi ha una vacil·lació estranya entre tu/vosté o vosaltres. Per explicar que el tu és una amadora “experta” (com el navegant del v. 2), Palomero empra un circumloqui: és experta en... i en lloc del sexe o dels òrgans sexuals masculins apareixen animals d’aigua, fàl·lics i alhora màgics: els gripaus (“tòtils”) i les serps. Els primers semblen els prínceps maleïts dels contes. El poema acaba amb dos versos lúdics. Al primer el tu/ vosté/ vosaltres en lloc d’una prostituta sembla una bruixa o vestal: “Segons a qui, li reveleu els aguaites del diable:”. Els “aguaites” poden ser l’acció de vigilar però també el parany. La temptació del diable i el pecat és perpètua en la moral catòlica de postguerra: “sense termini” (v. 11). Després dels dos punts, però, Palomero no ens explicita o aclareix quins són els paranys, sinó que reprén el preu dels dos quinzets del v. 18: “deixant-vos palpejar els pits, en la foscor, per menys encara.” (fi, v. 18/21). El final col·loquial i psicalíptic avança ja el to de *Crònica carnal*.

Com a conclusió direm que el primer Palomero català és barrocc, com ja va explicar immillorablement Piera (1978c).

F. El poema IV de la secció homònima de *Mites d’engany* de Matutano

Si tornem al barroquisme decadentista, a banda dels debuts de Jaén i Palomero, hi ha dos llibres més que hi participen: *Lívius Diamant* de Jàfer i *Mites d’engany* de Matutano. Sobre el primer ja escrigué només publicar-se Piera açò: “Amb *Lívius Diamant* s’inicia la maduresa. Una maduresa que comença amb un to entre amarg i pessimista i càlid, tan característic i estimat dels poetes anomenats decadentistes.” (Piera, 1975: 37). *Mites d’engany* de Matutano és una obra també decadent, amb tots eixos canelobres, efebs, sàndals, déus morts, Venècies i barroquisme lèxic. Triem un poema com exemple:

VI

són esbarts d’estels tos esmorteïts ulls blaus amor,

esguard espaordit de plaer que languidament espurneja dits de
voluptuositat, perquè al teu voltant
ha florit el roig gessamí carnal de sorolls ofegats.

entre tu i jo un estimball pregon
– bosc d’or amb sengles llunes de llagrimosa
solitud plenes és obstacle de ganivet inassolible – (1)
s’obre i a la fi sosls erem l’esclafit instantani
de la carn.

després la neu de l’oblit cobrirà al jaç de l’amor,
dolent espill on niuen escurçons de vell
desig recordat

(1) la formosa Artemisa, bruixa que enverina l’enceball
prohibit, enllestís el parany on tants de coloms nafrats han mort. (Matutano, 1979: 21).

Deixem de banda les errades tipogràfiques i les faltes d’ortografia. Tenim ací tot l’aparell barroc del coit. El “gessamí” blanc i seminal de Jàfer i Jaén esdevé en Matutano “roig carnal”. El plaer “prohibit” i l’amor han passat, decadents: “la neu de l’oblit cobrirà el jaç de l’amor”; també cap lectura seminal, amb la “neu”, la “llamigrosa solitud plens”... En els asintàtics “ulls blaus amor” l’adjectiu “blaus” és alhora un color d’ulls i el resultat de l’“esmoreïts”. L’amor i el dolor s’uneixen en “espaordit plaer”. Tot s’ompli de pèrdua i mai més: “sorolls ofegats [...] estimball pregon [...] inassolible [...] vell desig recordat”. No podia faltar l’animalogia fàl·lica (“escurçó”) ni la referència mitològica, reservada per a una anticatàrica nota a peu de pàgina; en ella la “formosa” (mot arcaic) Artemisa és en realitat una “bruixa” que enverina els innocents “coloms”. Apareixen metàfores com fla inicial del text: “són esbarts d’ocells (B) tos esmoreïts ulls (A)”; més interessant és la que en absència identifica les galtes del cul (A) amb “sengles llunes” (B); i al mig hi ha un paradoxal anus o vagina que és alhora “estimball pregon” i “bosc d’or”; som al terreny del sol negre de l’alquímia, però també de la malenconia- en aquest cas decadent com indica l’adverbi “languidament”. La tramoia barroca postcoital del poema només pot acabar amb el mot “mort”.

G. El poema I d’*Òliba de la foscúria* de Morell

Albert Roig escriu sobre Blai Bonet el que podem aplicar sobre l’il·licità Morell:

els lectors es trobarà davant d’un autor descentrat (segons la definició que el poeta brasiler Haroldo de Campos fa d’unsuts neobarrocs com Lezama Lima, César Vallejo o Guimeraes Rosa, per als quals la incorporació

de la tradició es fa ‘per la lògica del tercer exclòs, és a dir, per la lògica expropiatòria i devorativa de l’ex-cèntric, del descentrat’. (Roig, 1989: 95).

Al capdavant Morell escrivia o escriu des d’Elx, ço és, la perifèria de l’Alacant perifèrica; també hi ajudaria a l’“exclusió” la seua complicada biografia: el fet de ser fill il·legítim, el pas per la presó per delictes econòmics etc. Tal vegada per aquests motius és Morell l’únic *maudit* dels 70 valencians.

El millor poemari de Morell és *L’èsser fosc*. Analitzarem el poema inicial del seu primer llibre publicat: *L’òliba de la foscúria*. El pròleg és d’Emili Rodríguez Bernabeu. El llibre duu una cita inicial de l’*Hyperion* de Hölderlin: ““Tu restaràs tot sol, amic meu!””, em va dir també aleshores Adamas; ‘seràs com l’ocell abandonat pels seus germans en l’estació de l’aspresa mentre ells cerquen la primavera en el país allunyat. ’.” El llibre consta de 35 poemes en dígit romans. La manca de puntuació dificulta i alhora enriqueix un discurs deliberadament obscur.

El poema I ens situa, reprenent la cita de Hölderlin, en el món d’un jo perdut. Aquest no apareix fins la interrogació del v. 16, si bé podria ser el subjete el·ludit del v. 5 o bé desdoblar-se en el tu de la interrogació dels v. 7/8. Tractarem d’analitzar, com diu el v. 2, el “caòtic espai” del poema. Per això dividim el text en tres apartats atenent als tres únics signes ortogràfics; subratllem el canvi de parts. La primera part diu:

feta estels la llum no troba l’ala
en aquest caòtic espai dels muscles
l’ascla badada dels cànctics
ben de matí foragitava angles
i per l’esquena recull l’avenç el rostre
sobre catifes dels bancals els daus t’esguarden
fangs reparadors vindran
de pluges que t’envolten? (v. 1/8)

El vers inicial ens recorda dos versos dels 70: “El vuelo excede el ala” de Talens i “Del vol només ens queda l’hàlit”, inici també del debut literari de Pérez Montaner, és a dir, d’*Adveniment de l’odi*. El vers de Morell sembla la constatació de la derrota, l’absència i la pèrdua. El “caos” o el descentrament de què parlàvem abans s’exemplifica amb l’hipèrbaton inicial. Morell afirma amb sinestèsia lateral que “la llum” vol però “no troba l’ala”; potser el vol o la blancor que li són pròpies. La llum no es troba a si mateixa. Ara bé, també podríem pensar que qui és “feta estels” no és la llum sinó “l’ala”. L’expressió “feta estels” és interessant, perquè capgira l’expressió popular: “feta pols”; en l’eix vertical Morell eleva el discurs des de la pols als muscles, part superior del cos, als “estels”; aquests darrers són per definició nocturns. Per tant, la llum desbordada a la nit correspondria a la del

sol durant el crepuscle; seguint aquesta lectura, “l’ala”, sinécdoque d’“au”, pertany a ocells nocturns com, per exemple, l’*Òliba de la foscúria*, un títol tautològic o almenys metonímic. No oblidem que el cap és sobre “els muscles”.

El v. 2 diu: “*en aquest caòtic espai dels muscles*”. Hi ha un problema sintàctic, ja que no sabem si és un *SP* locatiu del verb “no troba” o del “foragitava” del v. 4. Ens sembla de vegades que Morell, a diferència dels seus coetanis dels 70, treballa amb versos-unitat de sentit i no amb oracions. Llegim de moment el poema així: “feta estels la llum no troba l’ala/ en aquest caòtic espai els muscles”. “Aquests muscles” són humans i pertanyen a un emissor que de moment resta ocult; evidentment l’aspiració de la llum és impossible: no pot trobar les ales, perquè els humans no tenen ales, ja que no són àngels ni ocells. Morell tracta repetidament l’espai en els seus poemes: mots com “espai” o “angles” (v. 4) esdevenen isomots. Abunden els locatius en posició inicial de vers; veiem-ho en aquest poema: “en aquest caòtic espai [v. 2] i per l’esquena [. . .] sobre catifes [6] ací [11] dins aquesta cabana [13] pel bressol [14] pel congost o per la prada [18]”.

Els v. 3/4 diuen: “l’ascla badada dels càntics/ ben de matí foragitava angles”. Els “càntics” (A) s’identifiquen, en una metàfora *B d’A* amb una “ascla badada” (B). La sinestèsia uneix l’oïda (“càntics”) amb el tacte (“badada”); els càntics semblen violents, de fusta; més encara si llegim el poema així: l’ascla dels càntics és badada en [. . .] aquests muscles. L’“ascla” és doblement víctima: és fruit d’un trencament de fusta i alhora és estellada, “badada”. El càntic de *matines* es personifica i “foragita angles”, expulsa racons i recers on la foscó s’amaga. La lògica ens diu que qui “ben de matí foragitava angles” és “la llum” del v. 1, un cop caiguda la nit i els “estels”; potser la llum obri com un ventall l’“espai caòtic” o expressionista que supossociat a la nit.

Al vers 5/6, introduït per la conjunció *i*, apareix per primera vegada una persona, el tu: “i per l’esquena recull l’avenç el rostre/ sobre catifes dels bancals els daus t’esguarden” (v. 5/6). Enlloc dels metonímics “muscles” del v. 2 trobem un “rostre”, també metonímic. El progrés o l’“avenç” paradoxalment és enrera, com al cercle o al caos (v. 2). De la mateixa manera és paradoxal dir “per l’esquena [. . .] el rostre”. Per empatia creiem que el subjecte de “recull” és “el rostre” i no l’“avenç”. El “rostre” (vista) recull amb el tacte una cosa abstracta com és “l’avenç”. Fer quelcom “per l’esquena” indica ocultament, d’una manera traïdora. Per exemple ferir, disparar o “badar l’ascla” per l’esquena, en els “muscles”.

El vers 6 té una estructura semblant a la del 5 amb variacions: el *CC* de lloc a l’inici i a la fi dos termes relacionables com “rostre” i “esguarden”: sobre catifes dels bancals els daus t’esguarden” (v. 6). Ja tenim ací els daus personificats i metonímics, mallarmeans, tan cars a Morell: els daus potser colpegen per l’esquena, fereixen amb l’esguard, aboliran l’atzar del caos del v. 2. No sabem qui és aquest tu a qui l’atzar o déu observa. El lògic seria llegir així: el rostre/ sobre [. . .] els bancals ; o bé: els daus sobre catifes dels bancals. El *CN* “dels bancals” pot acompanyar tant a

“catifes” com a “bancals”. La metàfora *B d’A* és clara: els “bancals” (*A*) són “catifes” (*B*); potser gràcies a l’abundant pluja que a la fi fa de la terra fang (v. 7)

L’obertura de la *a* (“bancals”, “daus”) continua a la interrogació retòrica partida: “fangs reparadors vindran/ de pluges que t’envolten?” (v. 7). L’hipèrbaton ajuda a la rima interna entre “fangs” i “vindran”; externament trobem el següent esquema mètric: *ABAB* (v. 4/7). La pluja hiperbòlica envolta el tu; potser és una pluja d’“estels” (v. 1); és negativa i ofega poster el tu. El fang reparador potser és l’extremaunció; al capdavant la Bíblia diu que la persona és pols i pols esdevindrà. Potser som a l’hivern i els “fangs reparadors” són el renaixement de la primavera. La pregunta és retòrica i no espera resposta. Fixem-nos que apareixen en mateixa posició final els verbs “t’esguarden” i “t’envolten”; potser és una acció consecutiva. El tu sempre és passiu. Tant els daus com les pluges cauen.

La segona part diu:

i amb elles
la foscor del llamp és quasi ull a la recerca
no hi ha contes
el batec de llum enfonsa tota lletra
dins aquesta cabana humida de les hores
pel bressol retrobat vora llar
remuguen les mars del fum i l’ansa
o a trenc de dia sóc a l’horabaixa? (v. 8/15)

L’“Elles” inicial reprén les “pluges”. Ara i ací és el temps de la tempesta. A la pluja l’acompanyen diversos elements naturals. El v. 10 és una metàfora *A és B* molt bonica: “la foscor del llamp és quasi ull a la recerca”. El “llamp” paradoxalment és fosc; a més no és vist sinó que es personifica i veu, metonimitzat en “quasi en ull”. “Foscor” i “ull” s’oposen. Hi ha una sinestèsia si s’alia la vista (ull) amb el tacte o si ens imaginem algú que cerca a les palpentes, a fosques. No sabem què busca el llamp.

Els v. 10/11 trenquen el poema: “ací no hi ha contes/ el batec de llum enfonsa tota lletra”. Per dos motius: el to col·loquial del v. 10 i sobretot perquè no té seguida lògica amb l’anteriorment llegit. La negació dels “contes” implica potser l’abolició o negació de la mitologia o dels contes tradicionals que, són al capdavant, un intent d’ordenar “aquest caòtic espai” de la natura o la civilitat respectivament. Sense “contes”, la infantesa desapareix. La “llar” és el lloc tradicional de contar contes, de nit (“feta estels la llum”), els dies de pluja (v. 7). Hi ha molts contes tradicionals de xiquets abandonats a les portes, però també de xiquets perduts i trobats. Morell no ho tingué fàcil per ser fill il·legítim, fet “irreparable” (v. 7) als anys 50 del s. XX a Espanya. El “retrobat” (v. 13) cal

relacionar-lo al recollir per l'esquena (v. 5).

El sintagma “el batec de llum” és sinestèsic, ja que “llum” és visual i “el batec” sonor. Torna a personificar-se la lum com al v. 1: “la llum no troba l’ala [. . .] el batec de la llum enfonsa tota lletra”. Paradoxalment el llum o la llum no ajuda a llegir o a escriure, sinó que en hiperbole “enfonsa tota lletra”. No sabem si “llum” és natural com el “llamp” (v. 10) o artificial com el de la casa/“llar/cabana” (v. 12/13). Tal vegada el mot “llum” tinga un significat logocèntric; en aquest cas equivaldria a racionalisme i aquest s’oposaria -almenys en la proposta estètica de Morell- a la mort de la literatura. L’obra, com per Mallarmé, és impossible i és doblement negada: “no hi ha contes [. . .] enfonsa tota lletra”. La “lletra” sembla que metafòricament és un edifici que s’enderroca. El mot “enfonsa” (v. 11) també pot ser líquid: com les “pluges” (v. 7) o l’“humida” (v. 12). Potser cal llegir el passatge com que la literatura, la “lletra” no pot res contra l’anhel (el “batec”) de “llum”, de vida. Deia Breton: “*Plutôt la vie*”. O si voleu, l’artificial o humanal no pot fer res contra el natural, contra el temps i el seu pas inexorable.

El v. 12 diu: “dins aquesta cabana humida de les hores”. Cal relacionar el dític “aquesta” amb l’“ací” del v. 10: “ací [. . .] dins aquesta cabana humida de les hores”. L’altre deític del poema aparegut fins ara deia: “en aquest caòtic espai dels muscles”. Són dues imatges oposades: el caos front a l’ordre del temps. El temps, com l’espai, és un isomot de Morell. Ací tenim el temps metonimitzat en “hores” i metaforitzat en un espai: “cabana” que equivaldria a rellotge. La “cabana humida” ens suggereix el líquid amniòtic. Segons el *DFab* la “cabana” serveix de recer per als “qui han de passar la nit fora del poblat: pastors, guardes, carboners”; també per al bestiar; el poema és emplaçat “ací”, en els “bancals” (v. 6), de nit, “feta estels la llum” (v. 1), enmig de la tempesta de llamps i pluges (v. 7/9). La cabana és humida com la matriu per al fetus; al v. 7 llegíem també que les pluges envoltaven el tu. Plou enfora i dins la cabana és “humida”. No trobem una connotació eròtica en aquest adjectiu. A continuació llegim el v. 12 junt amb l’11: “el batec de llum enfonsa tota lletra/ dins aquesta cabana humida de les hores”. Podríem llegir el passatge així: la llum o el llum naixent (batec) torna tota lletra (o somni, desig, espai caòtic) a l’ordre, al dia a dia, a la rutina; en aquesta lectura la cabana/dia és la presó.

Els v. 13 diu: “pel bressol retrobat vora llar”. Podem enllaçar-lo, com passava amb el v. 2, amb el vers anterior o posterior. Si l’enllacem amb l’anterior trobem aquest passatge: “el batec de llum enfonsa tota lletra/ dins aquesta cabana humida de les hores/ pel bressol retrobat vora llar” (v. 11/13). Podem considerar “pel bressol retrobat vora llar” com el segon *CC* de lloc del verb “enfonsa”; fins i tot podríem desdoblar el vers en dos *CC* de lloc: “pel bressol retrobat³¹²” i “vora llar”. En tot cas, el que és segur és que “el batec” i “bressol” tenen una relació amorosa, vital i

³¹² L’adjectiu “retrobat” podria fins i tot no acompanyar “bressol” com a *CN* sinó ser un *C. Predicatiu* del subjecte “batec”. Llegiríem així: “el batec enfonsa, retrobat, tota lletra”.

‘existencial. També podríem llegir el “pel bressol retrobat vora la llar” no com un *CC* de lloc sinó com un *CC* de causa: per culpa o gràcies al bressol (a haver nascut) la llum ens castiga al dia a dia, en definitiva, a ser mortals. Recordem que el v. 13 és el de la mala sort. Resumeix potser la vida humana: del “bressol” a la “llar”, siga aquesta la família o el foc de la mort. Potser el “bressol” és de fusta i s’ascla (v. 3).

Si considerem el v. 13 com associat al vers posterior llegim: “pel bressol retrobat vora llar/ remuguen les mars del fum i l’ansa” (v. 13/14). La imatge és curiosa perquè uneix interior (“bressol”, “llar”, “ansa”) i exterior (“mars”). “Les mars” apareixen en plural com les també líquides “pluges” (v. 7); potser també “envolten” el tu (v. 7) o el jo que apareixerà al v. 15. El *DFab* ens permet interpretar “remuguen” i aquests versos de dues maneres: en la primera “les mars” s’animalitzen i “remuguen”, paeixen, com herbívors; açò ens mena a l’aliment, al “bressol” però també a la “llar” com a “cabana” sota les “pluges”. La imatge del mar com un estómac o boca, i les ones que van i vénen com herba és surreal. El soroll rítmic del mar és un remuc. “Remugar” també significa “parlar entre dents”, queixar-se; les vaques es queixarien dins la cabana, el mar picat es personificaria i “remugaria”, o bé com veurem després el jo del v. 15. A poc a poc mentre l’infant s’adorm les non-nons o cançons de “bressol” abaixen el to de veu fins només remugar-se.

El v. 14 diu: “remuguen les mars del fum i l’ansa”. El vers és sintàcticament ambigu: podem llegir “del fum i l’ansa” com un *CN* de “mars” però també com un *CRV* de “remuguen”. En el primer cas les “mars” semblen casolanes, com les d’Ausiàs March quan escrivia allò de “bollirà la mar com cassola al forn”³¹³; el mar de fum és una imatge apocalíptica, infernal. El “fum” puja per la xemeneia, s’escapa, a l’inrevés que l’“ansa” dels objectes. El *DFab* també recull l’ascepció d’“ansa” com a objecte per pescar o “badia”, que es pot relacionar amb el “mar” però també amb els manolls o blens que es cremen per encendre foc i fer “fum”. Hem entés “mars” com a aigües, però també es pot llegir com a “gran quantitat” de fum i d’ansa.

Si entenem “remuguen” com a parlen o protesten, caldria entendre el v. 14 així: les mars parlen o protesten del fum i l’ansa; protesten del fum potser perquè el foc o el sol l’evaporen; reneguen de l’“ansa” perquè impedeix la seua llibertat o fugida: la badia és el lloc on la mar s’atura i el pitxer allò que empresona el mar del líquid. També caldria llegir junts els v. 13/14, però ara així: les mars del fum i de l’ansa remuguen pel bressol retrobat vora llar; és a dir, les mars parlen del bressol, a través del bressol o per al bressol. Al capdavall el bressol també s’agombola com un mar; i el non-non de la cançó del bressol és reiteratiu com les ones.

De sobte el v. 15 torna a sorprendre el lector/a: “som a trenc d’alba o a l’horabaixa?” (v. 15). Com l’altra pregunta, la del v. 7; o com l’“ací no hi ha contes” del v. 10. Ara apareix un inesperat jo; cal rellegir el poema gràcies als dítics: “en aquest caòtic espai dels muscles [. . .] fangs reparadors

³¹³ Salvador el reprén a *Argiles*.

vindran/ de pluges que t'esguarden? [. . .] ací no hi ha contes [. . .] dins aquesta cabana humida de les hores [. . .] o a trenc de dia sóc a l'horbaixa?". Torna la sensació de "caos", la indefinició que ara esdevé fins i tot existencial: el jo és a l'inici o a la fi de la vida; tornem a l'ambigu "feta estels la llum" que no sabem si adscriure'l al "trenc de dia" o al "crepuscle", al "bressol" o a la "mar/llar" final. Ara bé també podem entendre "a trenc de dia" (B) com un sinònim de "capvespre" (A); és a dir com una metàfora B o A.

El jo del vers 16 és un naufrag dins del vaixell del llenguatge Però el poema no acaba així, sinó que Morell ens llança de nou al perill de la tercera part en estructura circular amb la primera part:

d'aquest rostre tan enjorn que hi resta mut
pel congost o per la prada
ensems amb els calfreds dels llums
escric una cançó de marbre:
'no et penses que aquest petit recull
tan sols fa un pomell de flaires
informe però del cloure serralades' (v. 16/22)

Els v. 16/19 sembla que decanta la interrogació retòrica a favor del "trenc de dia" com a alba; ens ho indiquen les expressions "tan enjorn" i els "calfreds dels llums"; aquests potser s'apaguen quan ve la llum del sol ; o potser s'encenen en vindre la nit. Potser el "tan enjorn" ens indica que el rostre metonímic, és a dir, la persona dorm i per això és "mut". En tot cas la personificació és clara. Sembla que Morell reprén el v. 11: "el batec de llum enfonsa tota lletra". Els v. 16/19 són un llarg hipèrbaton que el desferíem així: "escric una cançó [. . .] d'aquest rostre". No sabem si el "rostre" és el mateix que apareixia al v. 5: "i per l'esquena recull l'avenç el rostre". Tampoc sabem si "aquest rostre" és el propi del jo líric, o del tu o d'una tercera persona. En tot cas, el fragment és ja explícitament metapoètic. El jo és un escriptor, potser *alter ego*³¹⁴ de Morell; la seua obra és una "cançó"; no és però un de "bressol" (inici de vida) com al v. 13, sinó una cançó de mort, "de marbre"; una cançó que li costa elevar-se, que "no troba l'ala" (v. 1), sinó que pesa. El jo escriu per perpetuar-se, per esdevindre marbre o eternitat; ara bé, la "lletra" (v. 11), blanca com el marbre, és invisible i per tant, l'escriptura esdevé impossible i el jo "resta mut" (v. 16). S'oposen "cançó" i aquest "mut". De fet podem llegir el poema desfent l'hipèrbaton així: "escric una cançó de marbre [. . .] que hi resta mut".

No sabem si "amb els calfreds de la llum" acompanya al "resta" o a l'"escric"; en el segon cas llegiríem així: "escric una cançó de marbre [. . .] amb els calfreds dels llums"; hi hauria una

³¹⁴ "Andreu" [llegim dins Morell, 1980a: 26].

sinestèsia interessant: oïda (“cancó”), tacte (“calfreds”, “marbre”), vista (“marbre”, “llums”). La “cancó” esdevé freda com el “marbre”; és a dir, insensible o si voleu antisentimental. Com la de Morell. El v. 17/18, és a dir, “pel congost o per la prada/ ensems”, també és ambigu; pot acompanyar tant “escric” com “el rostre resta mut”; en tot cas trobem una disjuntiva hiperbòlica: el jo (o la seua cançó) o el rostre (potser seu) superen “ensems” la paradoxa: viatgen o són ubicus: per l’espai estret entre muntanyes (congost) o a espai obert (prada). Potser hi ha una gradació consecutiva: de la muntanya al prat. Aquest rostre viatger sembla diví com en la imageria religiosa. Potser la disjuntiva *o* el que ens indica és que el jo no pot “trobar” (v. 1), escriure o parlar d’aquest “rostre”; potser perquè és diví i només amb la mort (de marbre) es pot veure la faç de Déu. L’escriptura del jo -també la lectura i la crítica - esdevé difícil, abrupta, “pel congost”. També aspira a l’impossible, al Tot: a una cosa (“congost”, alba o “trenc de dia”) i al seu contrari (“prada” o “capvespre”), el llum i la llum, junts i al mateix temps. Potser aquesta fou una de les aspiracions dels 70.

Sembla, però, que conscientment impossible. Fixem-nos en la manca de veu (com al v. 3) o de llum (com al v. 1) del poema (sempre sonor i visual) ja des del principi: “feta estel la llum no troba l’ala [. . .] l’ascla badada dels càntics”. Si hi ha alguna poesia antilírica o “alada” com diria Brémond, Maragall o JR Jiménez, en els dels 70 és la morelliana. No oblidem tampoc que és el primer poema del primer llibre publicat per Morell: d’ací el “tan enjorn”. I tanmateix, malgrat assumir el fracàs, pel “congost” metapoètic dels versos anteriors, la “cancó” arriba, just per cloure o matar el poema. La reproduïm:

‘no et penses que aquest petit recull
tan sols fa un pomell de flaires
informe però del cloure serralades’ (v. 23/25, fi)

La cançó del jo/poeta del v. 22 sembla una advertència al tu-lector/a sobre els seus poemes metaforitzats en flors; com ja va dir Baudelaire quan parlava de *Les flors del mal*; o Bessó quan diu “el perfum desusat del poema”. Etimològicament poema prové de pom, de florilegi; “recull” i “pomell” són sinònims i remetent etimològicament a llegir/ relligar. El verb fer és col·loquial però alhora pertany a una metàfora *A és B*: “aquet petit recull”, és a dir, *Òliba de la foscúria* (*A*) és identificat amb un sinestèsic “pomell de flaires” (*B*); el tacte-vista (“pomell, recull”) s’alia amb l’olfacte (“flaires”).

La paraula “informe” col·locada a l’inici del darrer vers és ambígua; pot acompanyar a “pomell” i així llegiríem: “un pomell de flaires/ informe”; “informe” ací és un adjectiu que equival a imprecís, no ben lligat; formaria aquesta lectura una mena d’anti-*captatio benevolentiae*: és “petit” com el sufix “ell” (de “pomell”), “informe” i “tan sols”; ara bé també tenim “no et penses [. . .]

però”. El “cloure serralades” dotaria de força sobrehumana, totpoderosa el “pomell”. La “serralada” és una “cadena grossa”, és a dir, ferma, compacta i gran, no “petit” ni “informe”; la cadena esclavitza i si és “closa” pel llibre que llegim, vol dir que aquest és un “càntic” a la llibertat. Almenys ho és pel que fa a la llibertat interpretativa del lector/a i a la mètrica i versificació.

El mot “informe” pot ser també un nom, un terme administratiu; caldria aleshores potser rellegir el mot “lletra” del v. 11 amb aquest sentit tècnic; interpretariem “el batec de la llum enfonsa tota lletra” (v. 11) potser com una rebelió de la poesia contra l’Empresa. No oblidem que Morell treballava -potser treballa- com a comptable o administratiu. També podem entendre “informe” com un verb: “informe però del cloure serralades”. Aquest “informe” l’enllaçaríem amb l’“escriu” del v. 19; comparteixen la posició inicial de vers. Tant siga “informe” un nom o un verb, el que sí és clar és que la cosa explicada és absurda o hiperbòlica: les “serralades” no es poden “cloure”, a no ser per un terratrèmol o, més fàcil, per “l’horabaixa”; també és cert que hem llegit el mot “congost” que és un pas estret, però no clos. Amb el mot “cloure” es clou metapoèticament el poema. Fixem-nos bé, però: “serralades” inclou el mot “alades” i “l’ala” era el mot final del primer vers. La lectura esdevé metapoètica i diversa com hem vist. És una lectura de “congost” difícil d’interpretar, estranya. Com molts textos dels 70, si bé el debut de Morell apareix l’any 1980, quan a poc a poc la línia obscura anirà perdent adeptes entre els seus coetanis.

H. El primer poema de *Metal·lografies i d’altres religions* de Garcia Cervera

En *Metal·lografies i d’altres religions* Garcia Cervera alia barroquisme i estranyament lèxic i voluntat epigramàtica, com a *Les llimes de la vosgiana* de Bessó. L’exigència lexicogràfica, però, és superior. La dificultat del poemari de Garcia Cervera prové del lèxic, no de la sintaxi. De fet, l’autor més rupturista sintàcticament és Verger al seu poema “Com si morís” del llibre homònim. Jaén o Jàfer, per exemple, fins i tot en els poemets més obscurs tendeixen a la regularitat, per exemple, amb anàfores. *Metal·lografies...* consta de 3 parts: “La nit de Walpurgis”, “Metal·lografies” i “Llibre dels animals”; en la primera sembla que llegim una mena de visita a un bordell; el primer poema del llibre, sense títol, diu:

Conscient de l’esclerosi
que envaí l’orogènia
del formil anapèstic,
esdevigué la màquina
que trafica en poncelles
el claustre desimbolt
de l’equiponderància.

Els altres dos textos de la mateixa pàgina són: “On trovà [sic] les deixalles/ del mosaista greu/ balançant la nimfosi/ del pelicà estratègic/ i la flebotnomia/ del neuròleg adient. // Aleshores que el psalm/ desobeïnt [sic] cruiïa [sic]/ al lllindar exquisit/ del gineceu pirrònic.” (Garcia Cervera, 1980: 5).

Estudiem per manca d'espai només el primer poema o fragment. Consta de 7 versos la majoria hexasil·labs. És un poema en clau i el *DFab* ens ajuda desvetllar-lo; el transformem en prosa així:

-Conscient de l'enduriment, encarcament o envelliment (“esclerosi”)

-que envaï el procés formació de les muntanyes (“orogènia”)

-del radical de l'àcid fòrmic HCO- (“formil”) pertanyent al peu compost de tres síl·labes amb esquema accentual AAT (“anapèstic”),

-esdevingué la màquina

-que mercadeja -potser il·legalment (1) o enganya (2) en noies verges (1) o flors abans d'obrir-se (2) (“poncelles”)

-el passatge cobert (1 A), el convent (1 B), el lloc universitari (1 C) o la làmina prima de matèria grisa en cada hemisferi cerebral (2) (“clasutre”) que obra amb desembaràs (1B) sense encongiment (“desimbolt”)

- de la igualtat de pes físic o abstracte (“equiponderància”).

Abans de la coma (v. 1-3) sembla que el model retòric elegit siga “le amalaba la noema” de Cortázar; és a dir, aquell on el pla fònic ens suggereix el semàntic³¹⁵. Podem deduir que l'emissor desconegut masculí estava físicament vell (“esclerosi”) o que almenys el seu aparell reproductor (“formil”) començava a fallar, ja que només s'enduria al tercer intent (“anapèstic”). Podríem pensar també aquest passatge metapoèticament; al capdavant la successió AAT dels hexasil·lab no és regular; també que l'“anapèstic” es referira a les tres estrofes del poema.

Tot el poema és una llarga metàfora *A és* (“esdevingué”) *B*. L'emissor es transforma, potser per la impotència suggerida als 3 primers versos, en un proxeneta o almenys en un client sexual. Després de la coma (v. 4-7) el model retòric passa a ser el de Lewis Carroll o Raymond Roussel; en aquest cas, el bidfurcament semàntic multiplica les significacions del poema; hem indicat les ascepcions amb un dígit aràbic. La “màquina” hiperbòlica ens mena als diners, a l'organització o potser a la potència sexual – segons els v. 1-3 falsa. El “trafiquen en verges” pot tindre un valor fònic afegit i eròtic: l'emissor tra-fica en (dins) les verges la màquina-fal·lus; és a dir, les desvirga o les fa desvirgar. Als claustres com a edificis solen plantar-se “poncelles” o flors. Pensem que Garcia

³¹⁵ Trobem altres passatges en els 70 amb aquest mecanisme; per exemple Sanchez-Cutillas diu: “el dissabte s'abat”, jugant amb el “sàbat” (1976); Palomero amb “és a dir/ és ahir” (1978).

Cervera era segons el paratext director d'una galeria d'art; la portada del llibre és una foto sobre un fons de dibuix arquitectònic.

El “claustre” és a priori un edifici amb una funció seriosa: conventual o universitària; però ací és paradoxalment “desimbolt”; potser perquè és ple de prostitutes; el mot “gineceu” - en un altre text de la mateixa pàgina- ens ratifica la concepció bordellenca de l'edifici. En el claustre o convent de monges aquestes són a priori verges, és a dir, “poncelles”. Potser l'emissor les enganya o “trafica”. Si el “trafica” és il·legal també s'oposaria a “desimbolt” i sobretot a l'harmonia econòmica de l'“equiponderància”. El claustre sol ser un lloc públic; ací en el sentit prostibulari; als claustres de les ciutats, sota els pòrtics, es mercadeja desimboltament. El mot “desimbolt” com a “desembaràs” té una connotació sexual: el claustre -llegiu dones- que no poden -o no importa- quedar o deixar embarassades. Però el mot “claustre” també ens mena al cervell que és al seu torn dividit – equiponderat- en dos hemisferis. El claustre universitari guarda la raó. També podríem llegir el text així: l'emissor “esdevé” foll, és a dir, amb el claustre (cervell), normalment “equiponderat”, però ací ja “envait” per l'“esclerosi”. Transcrivim part de la primera orella del llibre amb exemples del poema que estem comentant entre claudàtons: “serveix a l'autor [. . .] barreja d'obsessions i de desitjos [. . .] on la libido [“formil”] i la religió [“claustre, poncelles”] es donen la mà.”; parla d' “enfolliment del llenguatge”: “Vicent Garcia pretén mostrar-nos la bogeria, i fins la violència amb el seu entramat de crueltat i erotisme, dominants al si del cos social potser més estructurat, més fix, [“màquina, equiponderància”]com ho és el llenguatge” (Garcia Cervera, 1980: orella primera). Garcia Cervera és “conscient” del seu subvertiment de l'“equiponderància” lògica i unívoca el llenguatge. Com la majoria dels poetes dels 70. Només ell, però, ha triat aquest cmí tan radical.

Com a conclusió podem dir que aquesta línia poètica que hem qualificat d'hermètica serà la que més dificultats tindrà per ser publicada i considerada per la crítica. Ni *Innocents de pagana decadència* de Palomero ni *Cadells de la fosca trencada* de Jaén ni *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* de Sánchez-Cutillas guanyen el VAE dels Octubre; els dos primers s'han de conformar els dos primers amb un premi menor. Pel que fa a *Els jeroglífics...* només reben un gran silenci crític, mentre que *Lívius Diamant* de Jàfer és criticat de vegades negativament (Melendres, 1976). Aquesta línia hermètica serà abandonada pels mateixos autors dels 70. Sánchez Cutillas, que considera *Els jeroglífics...* com el seu millor llibre (Ventura, 1979 b : 39), tornarà amb *Llibre d'amic e amada* (1980) al seu discurs més clar; Jaén, amb *Cambra de mapes* i sobretot amb *La festa* (tots dos del 1982), abandona l'hermetisme i el barroquisme. Piera és cada vegada més clar fins arribar al classicisme hedonista de *Maremar*. Palomero reduirà el seu barroquisme a l'acumulació d'al·literacions i jocs de paraules en *Crònica carnal* (1981). Jàfer intentarà obrir-se amb l'*spoken word* de *Navegant obscur* (1986). Garcia Cervera creiem que no publica cap poemari més i

Matutano tardarà en tornar a publicar. Com diria un personatge d'un poema de Jàfer, s'ha restablert front a tanta "obscuritat" el "*senso, senso*". També cal dir que aquest retorn al trellat, a la claredat i sinceritat dels 70 no comportà un augment del públic lector de poesia; tampoc no es cercava.

En aquest punt cloem l'apartat poesia de base postsimbolista.

2. 5. 2. C. La poesia d'esperit avantguardista

2. 5. C. 1. Aspectes comuns i diferències

Què vol dir AVANTGUARDA a les acaballes del segle XX,
a vora un mediterrani podrit, en un indret allargassat, estret de mires,
miserable en la por, P. P. C. C. ! / Vol dir Dadà? Breton? / Vol dir Joan Brossa?/
Vol dir V. Aleixandre, J. V. Foix, o la Cançó? / Silenci densíssim.
Comença la funció: / somni-porta que s'obri llums cecs: / enderrocs plens de
vides, brutícia

Josep Piera (1980: 37)

El 1974, any de publicació de *Carn fresca*, s'acomplien cent anys dels darrers textos de Rimbaud i cinquanta del *Manifest surrealista* de Breton. "L'investigador" Foix i l'experimental Brossa eren els nous mestres. El problema era i és definir què entenem per avantguarda i damunt que és avantguarda en els anys 70 del s. XX. Fins i tot Brossa renegava ja en els 70 del terme "avantguarda". Entre el jovent, Bru de Sala es mostra crític; veiem un poema seu de *Fràgil*:

Els homes d'abans deien, parlaven de l'amor
com si fos una copa que es trenca quan la toques.
Avui pots comparar-lo a un potent reactor,
o bé a la bicicleta, o a un número de circ,
o a l'ungla que esgarrada, tot és bo, tot és bo.
La gent dels nostres dies ja pot comprendre-ho tot
i no entén res de res. Què hi farem? Girem full.
Més val ser una antigalla que un motor espatllat.
El progrés, el futur, la bastida, (no callo),
les rodes de molí, la sínia, l'arquer?
Com bateguen els vidres sentint la teva veu!

Bru de Sala (1979: 9)

L'antologia *Les darrers tendències de la poesia catalana (1968-1979)* d'Altaió i Sala-Valldaura es posiciona a favor de l'experimentació³¹⁶, a l'inrevés de la més canònica i moderada *La*

³¹⁶ De vegades aquesta passió els fa desencertadament emetre judicis com considerar "gallinaci" el realisme de la

nova poesia catalana de Marco i Pont. Joan Mas es fa ressò de la reacció antiavantguardista del canvi de dècada 70/80 a l'article "Gifreu, hiperrealista" (1982: 109 i s.). Mas cita a Bartra: "Crec que en poesia no interessa la 'investigació', aqueixa lacra de tants *snoobs* paralizats en llur exhibicionisme gratuït" (Mas, 1980: 138); potser Bartra es referia a Foix. Uns altres, en canvi, creuen en un *contínuum* avantguardista, una "neoavantguarda" per emprar el neologisme italià ³¹⁷: Altaió i Sala-Valldaura, Albertí, Hac Mor etc...Després de tractar el llibre *Telediari* de Gifreu, Mas cita Altaió i Sala-Valldaura (1980: 69) i conclou: "Un Gifreu, però, que ara ha trobat editor a Mallorca, on Guaret [de Damià Huguet] s'ha convertit en un dels pocs nuclis, si no és l'únic, d'edició sistemàtica d'aquest tipus de poesia dins l'àmbit català." (Mas, 1982: 128). Cal dir que a València, a diferència de Mallorca (amb Guaret o el Taller Llundàtic) o a Catalunya (amb revistes com *Tarotdequinze* o *Èczema* o editorials com Llibres del Mall o Cristalls), no hi ha revistes o editorials obertament experimentals o d'"investigació poètica" com diria Foix, sinó que s'integren en les -diguem-ho a la Fuster- "contenutistes". Per exemple, Verger ens comentava informalment que sota l'aparença clàssica de la valenciana *Cairell* apareixen textos de Brossa o el poema "Cutis" de Josep Albertí.

Qualsevol poeta des dels anys 20 del s. XX fins ara (2015) és obligat a situar-se pro o contra les avantguardes. Com deia encertadament Piera al capçal d'aquest apartat 2. 5. C. 1, hi ha avantguardistes de molts tipus. Per exemple, el Pound admirat com a poeta per Ventura Melià i Bessó, és alhora avorrit per tothom com a simpatitzant mussolinià. A l'altre extrem polític trobem els avantguardistes Maiakovski i Brecht, citats per Franch *A l'altra vora del riu* i per Rafael Arnal anys avenir (1982) a *Quadern de retruny*. Maiakovski encapçala *A gatamèu mirant* de Lluís Bueso (1979) i encara actualment Piera declara: "La dicció en alta veu? En aquest sentit sempre m'ha interessat Maiakovski, pel joc escrit i la seua manera de dir-lo públicament, com a la plaça de la revolució. Ell no feia la revolució, ell la vivia i després del triomf d'aquesta ja no li va caldre viure i es va suïcidar." (Císcar, 2009k).

El grup de Navarro, Jàfer i Bonet sí que s'adscriuen a avantguarda, sobretot al surrealisme; pensem que el seu malnom per aquella època era "els moderns"³¹⁸. Navarro a la seua "Poètica" a *Carn fresca* (Fabregat, 1974a: 179-180) reproduïx un fragment d' *El gos andalús* de Buñuel i Dalí, i Jàfer escriu: "Joan Navarro contemplava Eisentein" (Jàfer, 1988: 209), és a dir, el màxim

primer part de *Carn fresca* ; també els veiem queixar-se que les poeteses -Cardona inclosa- no conreen la poesia feminista (Altaió/Sala-Valldaura, 1979: 18 i 45 respectivament).

³¹⁷ Moviment i concepte nascut als anys 50/60 del s. XX, ha estat assumit pels mateixos protagonistes i per la crítica. Hi va haver un important debat teòric i revistes, antologies i manifestos: la revista *I verri*, l'antologia poètica *I novissimi* d' Alfredo Giuliani (1961), el *nuovo romanzo* del Gruppo 63 etc...

³¹⁸ Molts anys després Cardona declara: "Carles Jorro em va recomanar un dia *Lívius Diamant* de Jàfer i fou tot un descobriment; amb el diccionari amunt i avall desxifrant-lo. Tot seguit Navarro i el seu *L'ou de la gallina fosca*. Per mi Navarro i Jàfer, Gaspar Jaen...eren els més moderns. També Bonet. Per mi, 'modern' és un adjectiu molt positiu. De les darreres lectures em quede amb *Atlas* de Navarro." (Císcar, 2009a).

representant del cinema d'avantguarda soviètic. Els més joves valencians debutants a la fi dels 70 continuen amb lectures avantguardistes com els seus avis (Carles Salvador) o pares (Fuster, Estellés). Per exemple, Joan Antoni Guerola cita Estellés i també Desnos en els seus textos d'*Antologia* (1977: 41 i 37); i prompte arribaran als anys 80 *Le sucrier velours* de Josep Vicent Clar i Lluís Roda, entre molts d'altres. L'avantguarda dels anys 20 i 30 sempre atrau la joventut pel que té de trencadora; per això, com diria Calvino, és "clàssica", ja que és contínuament revisitada - encara que siga per rebutjar-la tot seguit.

Ja Calafat esmenta el pòsit "heterodox" respecte del realisme dels autors de la primera part de *Carn fresca* (Calafat, 2015: XII-XIII). Diu Gimferrer sobre Brossa: "La empresa fundamental de la poesia brossiana ha sido, en último término, la superación del círculo vicioso que hacía del vanguardismo y el realismo dos tendencias irreconciliables" (Gimferrer, 1994: 44-45); potser açò siga el que ens hem perdut els lectors/es amb l'abandonament -publicacional- de poetes de la primera part de *Carn fresca* com Canet, Huguet i Fos. Josep Lluís Fos en aquella antologia cita com a lectures Brossa i Viladot (Fabregat, 1974: 27). I efectivament, l'excel·lent poema "Selecció valenciana (4-3-3)" de Fos és un poema gràfic en la línia dels dos mestres:

Jaume I			
Arnau	Eixmienis	Ferrer	De Sant Jordi
Canals	Martorell	Galba	
Ausiàs	Roig	Roís de Corella	

miss: Na Isabel

J. L. Fos [*ap.* Fabregat, 1974a: 48]

Aquest poema i potser els "jocs de lletres" i "cal·ligrames" dels llibres inèdits -*Conhort a Tirant-Martorell* i *Goografia poètica d'un món en crisi*- que Jesús Huguet inclou i anuncia a la seua poètica de *Carn fresca* (Fabregat, 1974: 82), podrien ser inclosos a la secció "Poesía signica" de *Les darreres tendències*. . . d'Altaió i Sala-Valldaura.

Doméneç Canet a la "Poètica" de *Carn fresca* parla de la importància de *Paroles* de Prévert per dos motius: "projecció menys individual" i "barreja d'intimitat i humor negre" (Fabregat, 1974a: 64). Podria ser una definició aplicable també al surrealisme *light* -per dir-ho d'alguna manera postmoderna- d'Estellés. En un poema antologat a *Carn fresca*, Canet escriu: "No cal ja fer més metafísiques/ d'històries/ i deixem-nos de pensar amb el cap/ - ompliré d'idees els meus mitjons/

perquè se'n puguen eixir/ pels forats de les sabates.” (Fabregat, 1974a: 67). Aquest “forat” de calcer ens mena a Brossa i a Foix. El mateix Canet cita i reprén Tzara. Però malgrat la declaració d'intencions d'abans, Canet no deixa mai tautològicament de “pensar amb el cap”, ni s'abandona a l'irracionalisme com Tzara o Rimbaud, autors citats per ell. Com ja va indicar Fabregat, l'experimentació és també -nosaltres diríem objectivament només- tipogràfica: dos punts, cursives, parèntesis... Fabregat cita Brecht entre les influències de Canet. Allò que acosta Canet a l'avantguarda brechtiana és l'antilirisme:

Ara ja comença a nevar;
m'agradaria poder dir alguna cosa com
'la catifa blanca de la neu damunt els carrers
sembla la pau del no-res';
o també qualsevol altra cosa que fos més
poètica i interessant
que no dir que es tracta de la simple transformació d'aigua
en una matèria sòlida amb pèrdua de densitat
dins d'un cert espai de temps calculat. D. Canet [dins Fabregat, 1974a: 71-72]

Hi ha ací un rebuig tèoric i pràctic del simbolisme. L'altre tret brechtian és la sovintejada mescla de discursos no poètics (nombres, periòdics, testaments...), fet que serveix per denunciar l'alienació vital del jo poètic per part del maquinisme social. De vegades, però, més que a Brecht ens recorda a Dámaso Alonso i el seu *Hijos de la ira*³¹⁹. L'humor absurd -més que el negre preferit de Breton- és un dels trets més remarcables de Canet: “- M'agrada la o oberta del mot 'llibertat' -” o “- em commou/ aquesta insistència dels meus dos rellotges/ d'anar/ al mateix temps-.”; pensem en el títol *Tricycle per a bestioles*, presentat infructuosament als premis VAE del 1975 i publicat el 1984 -no sabem si amb canvis o no. L'altre tret brechtian de Canet seria la successió de discursos o imatges inconnexes:

El vent deia que cal ser hedonista i beure vi
-potser tinga raó-
per poder entrar en el club dels cors solitaris.

(Quan estornudes
cal dir: salut;
i despres: 'de res'.)

³¹⁹ En versos com ““He entropessat amb dotze-mil cares sense nom/ en aquest passeig de la nit.””, poema 7 de *Des del meu exili voluntari*)

Quin riure més simpàtic té el meu gat
si li grate el melic!

No es preocupe,
no m'oblidaré del seu número de telèfon:

el vint-i-tres,
dotze

i seixanta-dos.

D. Canet [dins Fabregat, 1974a: 67]

Entre els autors de la segona part de *Carn fresca* i els altres que són objecte d'aquest estudi, la majoria tenen ecos avantguardistes, excepte Mestre, Verger i Sánchez-Cutillas. El poemari *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* d'aquesta autora fou qualificat per Ventura Melià com avantguardista (1979b); nosaltres no estem d'acord; i ens basem en aquests mots de Gimferrer sobre Saint-John Perse: "Eliot ha podido rastrear y desmenuzar las fuentes de su propia poesía - no por ello menos 'sentida', téngase esto muy en cuenta- y el mismo Perse está muy lejos del irracionalismo visionario que su caparazón mágico podría sugerir" (Gimferrer, 1994: 53). Breton intentà sense aconseguir-ho captar Saint-John Perse per al surrealisme; l'antillà Perse és a la base d'*Els jeroglífics*. . . de Sánchez-Cutillas; per exemple, en aquest passatge a l'origen del poeta: "La paraula que denuncia o que lloa. Sempra la paraula i la veu del poeta al balanceig de tots els vents que circumden la gan Fossa de les Antilles. Però tu vius a una constel·lació diferent, on mai no brilla la Creu del Sud ni floreix la glicina" (Sánchez-Cutillas, 1976: 35). Per nosaltres, com hem dit més amunt, *Els jeroglífics*. . . és un llibre hermètic en clau històrica i mitològica, malgrat la seua forma trencadora (punts suspensius, sense títols, *collages*...), rebaixada en part i al nostre parer innecessàriament en la *Poesia completa*.

Entre els autors dels 70 Verger no és avantguardista però tradueix brillantment *La capital del dolor* del surrealista Éluard. Uns altres traductors d'avantguardistes entre els dels 70 són Bessó (*Meteors* de Radomir Ivic), Navarro (*Poemes à Benny* de Marinetti, inèdit) i, de poemes solts, Jàfer sobre Pessoa, Michaux i Stevens, i Pérez-Montaner, amb Isabel Robles, sobre Cummings. A nivell erudit Pérez Montaner³²⁰ estudia l'avantguarda de Brossa. Els dos que reflexionen sobre l'avantguarda més obertament són Piera i Jàfer.

Piera rebrà durs atacs del mallorquí Josep Albertí³²¹ quan publiqui l'article "Avantguarda de pot"³²² en premsa, després recollit a *Cairell*, 2 (1980: 37-41) sota el pseudònim "Arnau Carpi"; el

³²⁰ No podem oblidar tampoc la tasca proavantguardista del seu germà, Josep Pérez Montaner.

³²¹ Recollits a *Boixar porcs* (1985).

³²² Piera comenta el fet de rebre la revista *Èczema* on ha col·laborat amb el poema "Brutícia"; juga a rebutjar l'avantguarda i alhora a emprar el *collage* amb versos suposem que extrets de la revista ja que no hem pogut consultar-la. Piera torna a emprar un pseudònim com el de Ferran Ros en aricles polèmics. En l'índex de *Cairell*, 6 (1980: 56) ja

títol ja és provocador; el poeta defineix l'Avantguarda com un terme històric però inactual: "Qualificar d'avantguardista, ara i ací, el fet concret del poema, no deixa de ser una galant ironia, o una tragicomèdia de barriada." (Piera, 1980: 39)³²³. La postura de Jàfer evoluciona amb el temps; passa de defensar la seua participació el 1981 als Jocs Florals de Barcelona per "demostrar que uns jocs florals podien ser tan avantguardistes com qualsevol altra cosa" (Alberola, 1986) a sota els mots de Mishima i Robert Graves rebutjar el terme "avantguarda" per *démodé* al seu text "Perdut en un paisatge glaçat d'Yves Tanguy":

No parlo d'avantguardes, no vull parlar d'avantguardes, perquè només puc entreveure un misteri: el de la mà que cerca una altra mà i només troba els seus dits estampats en la fosca. [. . .] La poesia del segle que mor ha estat el gran i penós esforç per contar un fracàs. Així hem anat saltant d'is(t)me en is(t)me, sense gosar ni explorar les illes, els volcans, les penínsules (Jàfer, 1987: 9)

Aquest desassossec, mesclat ací amb el joc istme/isme, ja l'havia emés Jàfer en *Lívius Diamant*: "Ah, però el silenci no controla l'amplària del reialme, els batallons perduts de rereguarda, els exèrcits vençuts de l'avantguarda i la sang de les mortes orquídiess." (Jàfer, 1975: 50). És curiós que per rebutjar l'avantguarda en el text transcrit anterior, Jàfer empre una tècnica avantguardista com el poema-assaig; en ell destaquen el seu benvolgut Michaux i també Ponge.

El surrealista preferit almenys per les cites dels 70 és Éluard. Piera menysteny Breton, però sempre defén Éluard: "Els meus surrealistes eren Paul Éluard i Robret Desnos. O, per contra, si algú em diu que uns bresu versos d'Ungaretti ('*M'illumino/ d'immenso*') són una bajanada, un aspecte mesquí d'aquest algú se'm desvetla." (Sòria, 1988a: 102). Piera en parla en un vers: "- l'amor, la mort, que lluny-" (Piera, 1991: 281) i pren una cita eluardiana com a títol de poemari: *El somiure de l'herba*. Potser l'Éluard de *Le dur désir de durer* (Éluard, 2002: 34 i s.) assoma al poema "Petites lletres" de Salvador, que reproduïm complet; ho subratllem: "Tot un mar de blancor on naufraguen/ les petites lletres del vers. // I un anhel de durar i durar-te, / d'ofrenar albixeres de mots/ al meu amor." (Salvador, 1981: 15). Els versos entre cometes "ets nua/ abans del nom" o "jo nu/ sóc el mar" de Seguí ressonen a Éluard (Seguí, 1976). Escriu Peiró: "Oh, mar!/ Portaves un vers de Paul Éluard en una onada." (Peiró, 1979: 27); també hi apareixen, en la poesia de Peiró, explicitats i aliats al mar autors com Neruda, Estellés o Picasso. L'Éluard preferit pels dels 70 valencians no és el surrealista deixatat sinó el contingut i eròtic. Bessó, més partidari de l'erotisme obert de, per exemple, un Vasko Popa, sembla rebutjar la delicadesa d'Éluard en aquest poema:

apareix sota el seu nom.

³²³ A *Cairell*, 6 (1980: 42-45) Piera escriu una "Carta a J. V-P" on es posiciona al marge de l'avantguarda per tot seguit descriure les presentacions tan agosarades de *Carn fresca*.

V. CONFESSIÓ. A PAUL ÉLUARD.

El novell bard de l'amor púdic,
després de tot.

I tant se'm dóna cloure els ulls
com escriure: 'Ella es nua
vora d'un riu d'ametlles
mentre, cec, acarone l'arc
del violí que l'ha besada. '

A la fi, la teua indolenta testa
es perd vers el somni encobert:
Lli l'assassí desprén els llavis
per les llengües ales.

Ah, cor ignorant! D'un esclat³²⁴

Ella afirma la seua nuditat primera. (Bessó, 1984: 15)

Cal concloure de moment que, comparats amb la poesia de la primera part de *Carn fresca* o en la dels anys 60, la poesia dels poetes ací estudiats eren l'“avantguarda” entenent el terme com a innovació però també com a provocació. En el terme innovació sí que es avantguardista *Els jeroglífics...* de Sánchez-Cutillas i Ventura Melià tindria raó qualificant-la així. Ara bé, també ho eren, d'innovadores, respecte als seus coetanis valencians, l'obra de Carles Salvador als anys 30, Estellés als 50 o Raimon, Alpera i l'Equip Crònica als 60. Pel que fa a l'actitud provocadora inherent a l'avanguardia recollim només dues declaracions; la primera és de Piera: “En la presentació de *Carn Fresca* es va fer una anàrquica festa de paraules. Ens agradava la provocació, una acció que, ara, ja no funciona.” (Císcar, 2009k). La segona és de Navarro; en la presentació de l'antologia *40 anys de Grills esmolens ganivets a trenc de por i L'esmoreïda estela de la platja de Ca revolta* (2014) apel·lava al situacionisme com a actitud del seu “AVANTPROPOS” (Navarro, 1974: 9).

Amb el pas dels anys, la majoria dels 70 entrevistats es mostraran crítics amb l'avanguardia, sobretot amb el pes del surrealisme. Ja a *Carn fresca* escrivia Ventura: “ens amaguem, repareixem, adés som amb els nous i recents, adés amb els més antics, adés amb els directes i bròfecs, adés amb els hermètics i refinats, segons contra quins oportunistes, els d'avanguardia i els de rereguarda” (Fabregat, 1974: 132). Jàfer declara: “Recorde una frase de Foix que m'impressiona sempre que la llegesc, aquella de ‘m'exalta el nou i m'enamora el vell’” (Alberola, 1986). Aquesta simbiosi entre l'avanguardia i el classicisme ja l'aplicaven, a Gimferrer, Marco i Pont (1980: 62 i s.).

No és fàcil definir què és surrealisme als anys 70; diu Calafat sobre la problemàtica: “Jenaro

³²⁴ El mot “esclat” és molt valencià. Un sol colp però definitiu apareix en Ventura Melià (1977: 20) i en Escudero (1984: 75), aplicat tots dos a l'amor.

Talens considera que en alguns poetes castellans del 70 les imatges inconnexes no cerquen tant l'alliberament com expressar el caos (Talens 1981: 36-37). [...] En tot cas no s'ha d'oblidar la dimensió moral de l'esperit avantgardista, de la qual bona part de la poesia catalana del setanta és hereva." (Calafat, 1997: 29-30).

Vam aprofitar les entrevistes (any 2009) als autors per preguntar-los sobre el surrealisme i els seus poemes. Només Seguí no dubta de l'avantguarda:

Sí, sempre m'he situat a l'avantguarda... de tot. De l'escriptura al límit també parlava Broch referent a les meues primeres novel·les, *Espai d'un ritual* i *Projecte per a destruccions*. M'agrada aquesta definició, als límits... Així he sigut i sóc jo mateix....

En un altre moment li preguntàvem a Seguí:

P: En l'apèndix a *En comptes de la revolució* de Jordi Domènech, Altaió el cita positivament; vas participar a *Èczema*; conta'ns un poc l'aventura barcelonina aquesta.

R: La relació amb Barcelona és una. Edicions 62, La Sonrisa Vertical, el grup d'Ofèlia Dracs, una núvia que jo hi tenia... Altaió és ben diferent. Ens vam conèixer a algunencontre d'escriptors. Treballaven per l'avantguarda, em va proposar diverses col·laboracions per *Èczema*. Jo li vaig proposar 'Cartes d'amor', que es va publicar. He perdut de vista Altaió, però considere que ha sigut un dels homes més importants, junt Carles H. Mor, a l'avanguardia literària catalana. A més de jo mateix.... (Císcar, 2009f).

A l'altre extrem Bonet es mostrava el més crític:

Si pensem en els moviments poètics tampoc no trobem una obra important; el surrealisme, per exemple, què ha donat? Potser Éluard... En pintura poca cosa. Sí que és veritat que la influència surrealista ha estat decisiva posteriorment; per exemple, Michaux, que és una lectura constant per a mi; anys després he inclòs un vers seu en un poema (Císcar, 2009 b).

Palomero diu:

Sobre el pes del surrealisme, has de pensar que, per a nosaltres, l'avantguarda dels anys 20 (el Dadà, Buñuel, Dalí, Lorca, Breton, Magritte...) era una novetat molt atractiva; pensa, per exemple, que jo vaig poder veure per primera vegada *Un chien andalou* a París, ja que ací era prohibida. Les escenes de mort que assenyaales a la fi de les dues parts del llibre [*Innocents de pagana decadència*] potser són records de l'escorxador de Borriana, instal·lació que jo visitava sovint de xiquet perquè mon pare tenia una parada d'ultramarins al mercat adjacent, i he vist matar i esquarterar tota classe d'animals. (Císcar, 2009h).

Pérez Montaner afirma que no ha practicat l'escriptura automàtica; ara bé:

El surrealisme era dels 'ismes' el que més m'interessava, i continua interessant-me. No participe de les imatges hipnagògiques en el sentit d'un Foix o un Brossa que en dominaven la tècnica. Però sí em copsen les imatges que et vénen de sobte, que reflecteixes tal com et penses que t'han vingut, aqueixes imatges deslligades o amb un lligam aparentment feble, ja que tenen un fil diguem-ne oníric. Després, és clar, les imatges es treballen. Sobre la importància del surrealisme en la meua obra, crec que va aparéixer un article a l'*Avui* on es comentava; també en la primera *Gran enciclopedia valenciana* o un títol per l'estil apareixien alguns poemes meus qualificats de 'surrealistes'; sospite que fou idea de Fuster o de Palàcios però aquest no m'ho ha confirmat.³²⁵ [...] La referència a autòmats i fantasmes sí que pot ser d'arrel surrealista, ara bé, també pot tindre una base social; pensa també en la petja de Trakl o del cine expressionista alemany que tant ens agradava, com el de Buñuel. El *Gernika* de Picasso, que vaig veure a Nova York, s'assoma per *Museu de cendres* i Cummings, a qui havíem traduït, per *Adveniment de l'odi* com dic a la fi del llibre. En fi, la mescla de surreal i social que m'apliquen els crítics ja es veu en Aragon, lectura sovintejada als meus primers llibres. Em comentes que el 'nosaltres' de vegades no saps si adscriure'l al social o al personal; jo jugue amb aquesta ambivalència. Pensa que la paraula és ambigua per definició i la poesia crea una possibilitat múltiple de lectura... (Císcar, 2009d).

Granell ens comenta:

Vaig començar a escriure, en castellà, és clar, pel 1968. Amb una colla d'amics (José Lus Falcó, Jose M^a Izquierdo i Santi Muñoz) ens reuníem a la 'cambra'³²⁶ per fer poesia surrealista fins altes hores de la matinada amb la paciència permissiva dels meus pares; fou l'any del pre-universitari [...] De totes maneres aquelles lectures de formació foren fonamentals: el simbolisme, el surrealisme, la generació del 27 (sobretot Alexandre però també Emilio Prados), Vallejo també, José Luis Hidalgo i tants d'altres d'arreu del món... El surrealisme apareix en les imatges, en l'ús de certs verbs transitivitzats i de la conjunció *o* etc...; no he practicat mai l'escriptura automàtica; només un poc en la secció primera d'*Exercici per a una veu*. (Císcar, 2009c).

Jàfer declara:

Pel que fa a l'avantguarda crec que sempre calen joves que s'oposen als moviments anteriors. Ara bé, l'avantguarda què pot durar? dos o tres anys? després passa a ser reraguarda, un lloc des d'on els lluitadors observen tranquil·lament què està passant. Estar sempre a l'avantguarda és impossible. Jo he participat de l'avanguardia però sempre he estat conscient del seu caràcter efímer. [...] En els principis sí que practicava l'escriptura automàtica. Després ja no, encara que sovint el primer vers ix automàtic i després el poema avança o es construeix amb una base rítmica, la qual de vegades s'allarga en excés i decideixes trencar el ritme, o no. Per exemple, a la primera part de *Lívius Diamant* empre insistentment el tetrasíl·lab però decidesc dissimular-lo en prosa per veure si el lector ho descobreix; a la part segona empre conscientment la prosa poètica, amb bases rítmiques. [...] El lèxic futurista dels meus primers llibres prové de la confiança de l'avanguardia en el progrés. Es creia que apareixeria una nova generació mutant millor que l'anterior ajudada per les màquines. Però ha quedat ben palés i constatat que no ha esdevingut així. Per això, em declare profundament antimecanicista. Cal tornar a

³²⁵ El llibre és l'antologia *Poetes valencians del s. XX*.

³²⁶ L'habitació de la casa de Granell on vam realitzar l'entrevista.

l'artesanía; en aquesta és l'energia humana qui té el seu valor absolut, no la màquina en si. (Císcar, 2009l).

Rodríguez-Castelló diu:

La primera part de *De foc i de danses* es diu 'Fraseigs en la nit'; el terme 'fraseig' és un neologisme un poc a la manera del 'fraseo' castellà; el 'fraseig' és un terme jazzístic i alhora fa referència al vers, a la frase. Si us hi fixeu cada poema és una mena de monòleg a la manera si voleu de Joyce. Dins d'aquest apartat s'inclou un dels poemes que sempre elegesc quan m'antologuen: 'Fills de la impaciència'; el títol és lorquíà; per mi el poema és com una mena d'himne generacional; hi ha una mena de variació sobre el mateix tema: front al pessimisme intel·lectual sorgeix, amb força, el vitalisme, la voluntat de viure, de gaudir, de viatjar, de rebel·lar-se. Malgrat això també hi ha poemes foscos o tristos com 'La vida entre la gespa' on conte la meua mili quan el 23 F de Tejero. [. . .] *L'acròbata dels ponts* és un llibre que me l'estime molt. És molt unitari. Duu l'embranchida i el canvi de *De foc i danses* a l'extrem. El fet d'anar pel fil ja suggereix un exercici literari molt formal, extremós, arriscat, de prova que implica un anticonformisme també vital. De totes maneres no hi ha un trencament sintàctic més propi de l'avantguarda o d'alguns poetes dels 70. Sí que és cert que de vegades empre un vocabulari no 'maquinista' sinó propi del món contemporani, estranyador, contra el qual es rebel·la la llibertat amorosa o creativa. L'estructura de l'acròbata implica un avanç: de les 'Cançons acrobàtiques per al viatge' arribem a l'altra riba, 'Enllà dels ponts', a l'amor. El pont ens mena a la figura avantguardista de l'acròbata pel fil, però també a Alcoi. (Císcar, 2009j).

Pel que fa a Seguí, transcrivim part d'una entrevista inèdita³²⁷:

P: De vegades [a *Cossos/espai*, la paginació és nostra] entre parèntesi inclou imatges o escenes col·loquials: tenen un llaç narratiu? Ens referim a el tu baixa de l'ascensor: (pàg. 5), el tu camina pel carrer (pàg. 7), el jo segueix el tu i li diu espera; o a la descripció en primers plans del tu en el coit en focalització interna (de les pàg. 14/15).

R: Sempre hi ha hagut una tendència narrativa en tots els meus escrits, fins i tot en la poesia. A més, en aquell moment supose que em semblava transgredir clavar algun moment narratiu quotidià en el context del poema. [. . .]

P: Trobem alguna imatge surrealista (tigre, la conjunció o), l'encadenament irracional a alguns poemes (14, 17, 20, 21 i 23); és possible aquesta lectura? Hi ha escriptura automàtica a *Cossos/espai*?

R: El Surrealisme ha viscut, i viu, sempre en mí. I sí, hi ha prou d'escriptura automàtica en alguns poemes, potser un automatisme controlat i refet posteriorment. [. . .]

P: El fet d'incloure fragments col·loquials (el reiterat 'sí', acudits com 'no hi ha més cos que el que crema') seria més *objet trouvé* o *collage*?

R: Bé. Açò m'agrada. Hi ha *objet trouvé*, faltaria més, quasi tota la meua literatura ho és, i *collage*, pràctica habitual i sistemàtica meua, en particular a la novel·lística. [. . .]

P: En un cineasta com tu, per què no optes per l'encadenament d'imatges en poesia? (que conste que no és un retret).

³²⁷ Només li preguntem sobre els seus dos primers llibres de poesia, perquè el tercer *-Història en ella-*, no l'havíem trobat encara.

R: En principi, mai no volia barrejar el cinema amb la literatura, bé que de fet el meu cinema tenia alguna cosa de literari –discursos en *off*- i a les meues novel·les hi ha cinema, de manera implícita (*Espai d'un ritual*) i explícita (*Comèdia*). En aquell moment, per a mi fer poesia i fer cinema era del tot diferent. (Císcar, 2009 f).³²⁸

Cardona opina:

Considere la poesia el més higiènic: no s'ha de vendre ni t'has de barallar ni competir amb ningú com en altres llocs. Preferisc la poesia curta que t'arriba a l'ànima, que t'entre pels ulls i per la boca; la poesia és molt visual. És el SMS, l'spot del futur. Fa uns anys vaig escriure poemes visuals però vaig arribar tard per enviar-los a *Èczema*; en un d'ells hi havia un poema-segell, uns cabdells sobre una partitura; és inclòs a 'Nus mariner'. El llibre té més poemes però no es va publicar. M'agradaven Altaió i aquella gent. (Císcar, 2009a).

Entre els avantguardismes posteriors a la Segona Guerra Mundial, trobem la influència del telquelisme o de l'estructuralisme en el Ventura de *Carn fresca* i en la poesia de Seguí com veurem després. Marrugat l'estudia també en el primer Navarro (Marrugat, 2013: 300 i s.). Malgrat una cita de Barthes -"La literatura és com el bòsfor: / brilla més/ en l' instant/ que/ intenta/ morir"-, no veiem cap influència del francès en Bueso (1979: 47). Entre els moviments "clàssics" avantgardistes destaca el surrealisme. Marco i Pont parlen, pel que fa als 70 catalans, del surrealisme clàssic o coetani a Espanya "únicament en el seu apartat tècnic [...] però no en el que el surrealisme tenia de més profund: la seua dimensió pública, el seu punt de vista moral, el sentit d'una actitud davant la vida i una visió del món." (Marco/ Pont, 1980: 74).

Caldria matisar açò; l'actitud del Taller llunàtic a Mallorca amb intervencions el dia de les eleccions, amb cartells pornogràfics i amb rebentacions³²⁹ d'actes culturals i polítics sí que participen també de l'acte surrealista (v. M. Muntaner *et alii*, 2010: 303 i s.). Al costat d'aquests actes, la polèmica entre els poetes valencians dels 70 de l'any 1982 és més una picabaralla de veïnat. L'actitud provocadora a València la podeu llegir en les cròniques canalles de *Las Provincias* d'aquells anys (1973-1977) -signades, entre d'altres, per Fabregat i Ventura Melià-, a *Ajoblanco*, o a *El baile de los malditos* d'Abelardo Muñoz on es descriu l'ambient del bar Christopher i sobretot el cinema independent d'aquells 70 on, per cert, trobem directors com Cremades i Arlandis i Josep Lluís Seguí i actors com Fabregat o Ventura Melià. A nivell poètic la presentació de *Carn fresca* fou ja una provocació; en ho conta Estellés al pròleg a *Corrents de fons* de Ventura i el mateix Ventura Melià en una entrevista inèdita:

amb Navarro i Jàfer vaig participar, per exemple, en probablement els dos primers *happenings avant la*

³²⁸ Quan vam fer aquesta entrevista no havíem pogut llegir *Història en ella* de Seguí. Ni el mateix Seguí en conservava un exemplar. Agraïm la nostra amiga Marissa Costa que ens duiguera un exemplar des de Catalunya.

³²⁹ A "Coltell al cap" llegim aquesta cita del guió de la pel·lícula homònima: "Un americà, en la meua situació, dispararia a ulls clucs per la finestra." (Navarro, 1986: 66); sembla un homenatge al suprem acte de Breton.

lettre a València; el primer fou en la celebració del 1r curs de l'ICE per a mestres de valencià; el segon, l'any següent pel mateix motiu a l'institut del c/Alboraia on vam pintar poemes en un gran paper que envoltava l'institut mentre dos disfressats, un de feixista i un d'anti, cridaven consignes. A la fi vingué la policia i va haver protestes; també pel to progay d'alguns de nosaltres, fins i tot en les files nostres... (Císcar, 2009e).

Marco i Pont parlen de “postura *postsurrealista* – el surrealisme com a afecció tècnica -de Pere Gimferrer”, unida al romanticisme i simbolisme. Destaquen 10 trets surrealistes que resumim: 1) mística del llenguatge, 2) joc, màgia dels mots en llibertat, 3) desrealització de la realitat, 4) sorpresa semàntica, 5) principi del plaer sobre el de la realitat, 6) exaltació de la imaginació, de la follia i del somni, 7) l'Eros-Absolut, 8) tradició hermètica i poema com a caos, 9) la poesia com a ambivalència, inseguretats, interrogació i 10) tècniques surrealistes com: “*vers coupé*, ritme sincopat o tallat del vers, enumeracions caòtiques, imatges encadenades, atomització dels elements sintàctics, abolicó del discurs lògic o lineal, *collage* verbal de textos propis o aliens, automatisme psíquic, etc.” (Marco/ Pont, 1980: 75-79); és en aquest punt 10 on Marco i Pont inclouen Navarro, Jàfer, Jaén i Urban, Bonet i Piera.

A continuació intentarem parlar dels trets comuns avantguardistes. Als punts 2. 4. 1 i 2. 4. 2 hem tractat els trets lingüístics i paratextuals. Allí trobareu, entre altres, estrangerismes, termes científotècnics, puntuació estranya, llibres capicues, no-titulació de poemes i parts, estructura a contrarellotge etc. Fins i tot la recreació de poemes arabigovalencians de Piera a l'inici d'*El somriure de l'herba* pot ser considerada una provocació. Trobem entre els 70 dos “manifests”, tret típic de l'avantguarda. El primer, l'“AVANTPROPOS o manifest de les taronges” de Navarro el tractarem en la Segona Part d'aquest estudi; l'altre és el “manifest” amb què Cremades introdueix el seu *Paraula del vent i del foc*; el reproduïm:

perquè hem estat generats de pètals esfullats al fred/ de la misèria fecundarem la rosada d'or per a le
noves/ prades verges on pasturen nus els esperits corromputs/ dels déus, / perquè no poguerem esperar al vent i
perquè el silenci/ és el no-res, endarrerits a la condició de bèsties/ de càrrega, impotents davant la seua grandor
vampiresca, / vidres trencats ensangonats sense altra /brisa que la pesta, / perquè jugàvem amb l'esperança no
batirem l'encrepada/ rebel·lia dels folls inhòspits, / un jorn els nostres/ somnis cridaren el nostre fracàs, / no hem
nascut per al martiri ni per a cavalcar sobre/ poemes, fautament sentim la tralla com la llei del / silenci, no podem
esquematzar la nostra història/ futura en texts de poetes, / ens està vedat ornar-nos de flors, veure sols/ flors i
creure que hi som al paradís quan sols seguim/ baixant a la foscor, / és insubstituïble la força del vent a la creació
de cimalls daurats, l'inefable món dels déus i dels/ fantasmes s'ofega a la mar, hi ha cavalls i cavalls/ trotant i
trotant damunt les onades de pedra, cercant / la llum de la victòria, esperant l'efímera presència de / la llibertat, /
perquè som els cossos més bells i més cruels/ de la nostra generació hem escollit la llum/ del foc abans que el
cadàver, / han nascut a la pedra, durs com la pedra, fets/ pedres de foc colpejades per onades de pedres/ al vent, /
sabem que ara és mà, companys, demà hi haurà/ silenci.

Cremades (1976)

A continuació apuntem uns altres trets avantguardistes. El moviment avantguardista menys influent és el futurisme. A penes si trobem un “vespino” en un poema joganer de Cardona, o algun “avió” o “garatge” en Navarro, o un “flippers”, “agència EFE” o “punk” “en Morell. En *Paraula de Miquel Escudero* inclou el mot “futurista”: “La teua filosofia és massa futurista i mai no entendrem/aquesta anàlisi de l’intercanvi social.” (Escudero, 1978: 34). Entre els poetes socials hi ha no una admiració, sinó un odi antifuturista per les màquines i en general per la ciutat. Pérez Montaner critica l’“igual” i la deshumanització capitalista que afecta fins i tot al sexe i l’amor mitjançant la prostitució; ho llegirem més avall (Pérez Montaner, 1976: 65). Granell descriu la màquina de tortura argentina quasi insuportablement a la secció “La plaça de les boges” (Granell, 2000: 89). En general la ciutat -sobretot la de València- és un context negatiu, d’on cal fugir; ho hem explicat a l’apartat dels “Cronistes sentimentals”, el 2. 5. 2. A. Posem només un exemple; Piera, partidari, com en la seua vida real, d’un retorn a la Drova, és a dir, del neoruralisme, escriu: “criatures tristíssimes d’horitzons alcohòlics, / brams de rucs electrònics que evacuen pixums, / rostres fantasmagòrics disfressats d’ignorància, / pudors de fems humans i paròdies guerrerres,” (Piera, 1991: 294).

Hi ha poques tècniques provinents de les arts plàstiques. No hem pogut llegir els poemes visuals de Seguí o la instal·lació que acompanyava “Nus mariner” de Cardona, dels quals els autors ens n’han parlat a les entrevistes. Pel que fa als cal·ligrames, només hem trobat una bandera en “Als maulets” de Piera (1991: 264; vg apartat “Poesia social”) i una fletxa en Ventura Melià com veurem més avall. Sobre els acròstics, els hem vists al llarg d’aquest estudi. Quant al dadaisme, i fins i tot a l’escriptura automàtica, només trobem exemples -suposem- clars en les peces breus de Morell incloses a l’antologia *Migjorn* (1979: 87 i 89); en reproduïm dues completes:

bacallar i oli crus
fredor de pa
eixorden dits estamordits
cor
ascla la congesta

A. Morell

gresol
abillament de bucs
brúixola al calaix sangpresa
pren el regruix de l’urc
vas de pressa inevitable
capsa trobada al faldar
quins llumins més humits!

A. Morell

Malgrat l’aparença inconnexa podem enllaçar les imatges i els dos poemes de Morell; en el primer poema hi ha un desesperat ascens a l’alta muntanya, on tot és fred i cru i la mort és imminent;

de res no serveixen els “llumins” humits del segon poema; en aquest, més casolà, en un “calaix” o “capsa” ple d’andròmines trobem, com en l’excursió, uns “bucs” -que poden ser també muntanyencs- “abillats” de neu o “congesta”; la imatge de la “brúixola” embogida, com imantada, és interessant i alhora perillosa per als escaladors dels dos poemes.

Tant Altaió i Sala-Valldaura com Marco i Pont esmenten el corrent “poesia hiperrealista”, és a dir, aquell on el jo líric desapareix en la descripció d’objectes o de realitats. Podrien ser aquests dos poemes de Morell hiperrealistes. Només hi ha un poema que podria ser “hiperrealista” en Cardona: “Resten/ testimonis/ d’insectes/ que simbolitzen/ la divinitat/ d’un punt de l’infinit” (Cardona, 1981: 27). El text “El cel” de Jàfer, on s’enumeren cossos celests, podria ser hiperrealista però a poc a poc es va introduint la humanitat amb “el rebomboreig del cor” i a la fi acabar amb “circumval·lacions cerebrals, / el líquid espermàtic que puja per l’espina.” (Jàfer, 1988: 167). En canvi en el darrer text de *Produccions Ansietat*, preàmbul d’un llarg silenci publicacional, el text “Quàsars” (1988: 321) de Jàfer és totalment hiperrealista, ja que és una definició enciclopèdica d’aquest ent; és com si Jàfer començara a renunciar a la veu pròpia en benefici del silenci. També són hiperrealistes l’enfilall de déus “Egiptologia” (Jàfer, 1988: 317) i possiblement el poema-lloa a la lluna anomenat “Robert Graves” (Jàfer, 1988: 245).

La tècnica avantguardista més emprada és el *collage*. Potser és el *collage* allò que es refereix Fabregat quan parla del “*flash* més o menys brillant” d’*éssers*. . . de Navarro (1974: 178); Marrugat parla de *pop*, “pastitx” i “aiguabarreig” aplicat als *éssers*. . . de Navarro i a la “Pòetica” d’aquest de *Carn fresca* (Marrugat, 2013: 294-295). Jàfer practica el *collage* més elegant i harmònic quan munta el poema a dos veus: la del discurs principal, jaferiana, i, entre parèntesi, la veu aliena reportada. Al poema “El príncep dels Iliris” de *Lívius Diamant* intercala el text llatí en cursiva (Jàfer, 1988: 117) i en el segon text de l’“Oda estranya a València” intercala en negreta el *Misteri d’Elx*³³⁰ (Jàfer, 1988: 205). Morell és el més agosarat en mesclar registres cultes i col·loquials; en un mateix poema d’*Òliba de la foscuria* llegim: “vers l’horitzó amb capvespre i ‘xicle’ [...] ‘és hora de plegar’/ pels racons de l’atzavara/ i endinsat el tacte/ dins els aspres cabells dels esparts acústics” (Morell, 1980a: 42-43).

Un tret característic de l’avantguarda és la mescla de gèneres i arts. Pel que fa a la filosofia, creiem que influencia sobretot en Navarro i en Granell, que foren els dos que l’estudiaren. El segon no acabà la carrera. Malgrat ser llecs en la matèria, hem apuntat algunes possibles traces filosòfiques en Navarro en la Segona Part d’aquesta tesi. Caldrà, però, un lector/a millor preparat per treballar-hi a fons; fins ara els únics intents -i reïxits- són les lectures navarrianes segons Nietzsche de Calafat (2002) i segons Barthes/Foucault de Marrugat (2013). Malgrat que trobem la

³³⁰ El *Misteri d’Elx* apareix, a banda d’aquest exemple i, evidentment, en Morell i en *La festa* que li consagra Jaén, en altres poemes dels 70. Navarro el cita a l’“AVANTPROPOS” de *grills...* (1974a: 9); i Salvador a *Argiles* en un poema amorós no sabem si eròtic o filial o els dos alhora (1980: 32).

morada i l'èsser de Heidegger en "Soledat del cos" de *Llarg camí llarg*, és l'ètica ontològica el punt fort de Granell; un exemple dins d'un poema propalestí: "Homer qualificava els homes/ de moridors, / per tal de diferenciar-los dels déus, / que ell somniava immortals. / Tot allò que naix ha de morir." (Granell, 2000: 108). El discurs granellià s'ompli de fórmules més pròpies de l'assaig o la reflexió com: "Així doncs," o "(No hi ha demà o, si més no, sembla fàcil/ i lluny/ i com d'un altre.)" (Granell, 2000: 115 i 114 respectivament). Al poema "Com si fos"³³¹ (2000: 111) trobem "com si fos veritat" o "són i no", perquè al capdavant, no és que la realitat siga aprehensible, és que no té importància perquè hi ha el temps i la mort. Per Granell esdevé un isotop el verb "saber", fonamental per a la llibertat: "Perquè encara naix fills amb l'alegria/ se saber-se-la en la pell i en la batalla." (Granell, 2000: 105). En Granell destaca la paradoxa; de vegades combinada amb la lítote: "Si tu no hi ets, procura't, / almenys, la saviesa/ de saber no dir que no.", "Entre de nou a la cambra d'on mai no he sortit." o "Vivim la mort dels morts que ens engendraren".

La majoria de poetes dels 70 esmentem la filosofia, reduïda a metafísica, només per rebutjar-la. Hem vist abans el que deia Canet (Fabregat, 1974a: 67), però també tenim altres exemples. Pérez Montaner des d'una perspectiva materialista històrica denuncia el poder immobiliària de la Universitat: "moixes dolçors de vellutats modals/ augustes metafísiques d'augusts calbes catedràtiques/ pangué lingua exultant als faristols del tant per cent" (Pérez Montaner, 1976: 65). Piera rebutja la metafísica des del vessant intrahistòric però amb un resultat molt més amarg: "Prou de romanços metafísics. / La destrall rovellada/ un ou caigut al plat/ els somnis com una cuina freda/ i el somriure amagat del teu meu melic."; a continuació escriu aquests versos: "Deixem-ho córrer. / No és nit d'escriure versos/ fotuts. / Millor si t'arrimes al marge/ i pixes com un gos." (Piera, 1991: 219); curiosament, rera la metafísica, cau també la poesia; com el jo líric de Neruda el de Piera tampoc "Puedo escribir los versos más tristes esta noche"; però ni això; la realitat, la "brutícia" per dir-ho en isomot pierà, s'imposa. Davant la força eròtica cau la "retòrica" però també la metafísica, associada per Rodríguez-Castelló paradoxalment i maliciosa a l'empirisme sensorial: "atrapat en la cruïlla de la meta física/ de les sensacions evocant la certesa/ del teu cos" (Rodríguez-Castelló, 1989: 22 i 57); només el cos és real, palpable, besable, visible etc.

Pel que fa al cinema, Cremades i sobretot Seguí són directors de cinema independent. El segon ix en alguns casos d'actor, també Ventura i Fabregat. Jàfer associa els 70 al cinema: "Oh dolços anys setanta! *Rendez-vous à Bray*, el Xerea, / *Prima della rivoluzione*, *I pugni in tasca*. / Joan Navarro contemplava Eisenstein. Josep Lluís/ somiava que Déu el posseïa." (Jàfer, 1988: 209). Més avall vorem el cinema negre en Bonet i en Navarro i amb menys força en López i Barrio. Granell és l'autor del poema "Ucellaci e ucellini" de títol pasolinià i deconstrueix el subgènere fílmic en l'homònim "Western"; en aquest text denuncia subtilment el genocidi contra els amerindis

³³¹ A "Crònica d'un desencís" apareix l'anàfora "com si fossen" (Granell, 2000: 116).

perpetrat pels “blancs” i “rossos” herois exeuropeus (Granel, 2000: 62). Ventura Melià titula “*Splendor in the grass*” un poema seu on parla de *A l'est de l'eden* de Kazan. Piera parla del cinema com a part de la pròpia vida: “star de Hollywood”, “cinema mut d’aficionats” etc. És evident que la “generació” dels 70 és ja educada en el cinema als anys 50. De vegades açò afecta la manera d’escriure poesia. Per exemple, Piera empra un *travelling* lateral per compondre el poema “El puig del còdol”, IX; a l’esquerra, en el marge normal de la pàgina, llegim només aquests verbs: “Pujar/ pels esglaons [...] Creuar [...] passadís [. . .] i aplegar/ a la cuina [...] Veure”; a la dreta trobem records i descripcions d’infantesa; com si fórem el vell professor de *Maduixes salvatges* de Bergman o com si oírem la veu en *off* dels curts radicals M. Duras; la veu en *off*, en tercera persona, segueix el perfum del record per la deserta casa familiar (Piera, 1991: 49). Rodríguez-Castelló empra el muntatge cinematogràfic com veurem més avall; parla de “zoom” i “picat” a *Esbós d’un cos* (Rodríguez-Castelló, 1983: 51).

Sobre la música d’avantguarda, trobem Steve Reich en *Els caçadors salvatges* de Jàfer; Cardona empra els futuristes “quadrafònics” i “dodecafònics” a *Pessigolles de palmera*. La música tradicional és conreada amb respecte per Mestre al seu *Retaule*; la cançó “La meua xiqueta és l’ama” és emprada per Piera si no de manera paròdica, almenys lúdica o antipatriòtica a *Presoners d’un parèntesi*; si més no és cantada als seus versos per “una ombra” o “un ninot” (Piera, 1991: 70 i 79).

Pel que fa a la pintura d’avantguarda trobem per exemple l’antologia *Homenatge a Picasso*. Les Antibes d’aquest i les d’Estellés s’expliciten a *A vora mar* de Peiró (1979: 11 i 49). López i Barrio inclou en *Àfrica* un poema que transcrivim complet:

Cases de farina. Tens la boca plena
d’aigua tèrbola. Llums petites a les parets
i al teu rostre. Els gats trenquen una
cançó abans de néixer.

Marc Chagall fa avortar la llum. (López i Barrio, 1975: 37)

Chagall no és ben bé un pintor d’avantguarda. Però sí Miró, títols del qual pareixen aquests versos del mateix llibre: “Hi ha un vol de cabells cap a les estrelles. Filferro i nit.” (López i Barrio, 1975: 61); fins i tot algunes natures mortes humanes com “Encís del nombre/ sobre les calaveres.” (1975: 65); en el segon poemari de López i Barrio, *A frec de coltell*, també apareix un “dibuix de la mort” que ens recorda tant els bodegons-ossaris barrocs com el títol d’un poemari de Carnero (López i Barrio, 1988: 13). Jàfer té dos títols amb pintors; el seu poema-assaig “Perdut en un paisatge glaçat d’Yves Tanguy” (Jàfer, 1988: 233-236) i el text anomenat “En el cel de Miró” que

transcrivim: “Miró que vas i véns/ entre un roig i un blau clar, / puja dalt a la barca, / que tenim bon oratge/ i la lluna s’engila/ per tots el finestrons.” (Jàfer, 1988: 255). Veiem el quadre *Domaine enchanté* de Magritte darrere aquest micropoema de Bessó: “et recolzares/ tota nua/ a la plaça del son” (Bessó: 1979: 31). Creiem que el fotomuntatge de Renau o de l’Equip Crònica són al darrere de les enumeracions protestatàries de Pérez Montaner; aquest grup pictòric participa en la portada *Igual vol dir Itàlia* segons ens ha contat Ventura Melià (Císcar, 2009 e); Fos dedica un text a *Carn fresca* a l’Equip Realitat (Fabregat, 1974a: 49).

El cinema surrealista de Buñuel i Dalí també és present als 70. Tenim algunes llunes i ulls tallats: “el punyal d’aquell ull esquinçant la nit tota.” (Piera, 1991: 24) o “calfred de la boira cega, acoltellada nit” (Jàfer, 1988: 57). En Pérez Montaner trobem també aquestes imatges: “Amb desencaixats ulls/ baixarà la testa el gratacels orgullos. / Mentre/ de les finestres més altes/ sortiran els pianos mossegant-se la cua// i el vell ómnibus groc/ es farà l’harakiri a meitat de la plaça.” (Pérez Montaner, 1976: 47); el mot *démodé* “òmnibus” associat al “groc” avança potser la decadència -desitjada- del capitalisme nord-americà, com un nou *crack* del 29. Aquest surrealisme al servei de la revolució de Pérez Montaner el trobem sobretot a *L’ou de la gallina fosca* com veurem en la Segona Part d’aquest estudi.

Podem establir dos grans grups entre els avantguardistes. La gran majoria pertanyen a la precisa denominació “retoricistes màgics” o, com diu Iborra (1977), “bruixots”. Beuen sobretot de Rimbaud i de Foix i creen móns fantasmagòrics i obscurs. El gust per les imatges sorprenents no és evidentment exclusiu d’aquesta línia que estudiem; fins i tot quan els autors abandonen aquesta línia matenen el treball per aquest tipus d’imatge. Per exemple, Jaén després de *Cadells de la fosca trencada* va a poc a poc reduint les imatges més sorprenents i agosarades; així i tot en trobem alguna com un capvepre de Ravenna: “els carrissars, els grans arbres solitaris sota un cel/ que era ple de peixos rojos” (Jaén: 1982a: 23); o aquesta: “Porta cors de suïcides la nit/ que s’obri a l’altra banda dels cristalls.” (Jaén, 1982 42). Un exemple de Morell: “Bruts/ els cristalls enganxats a la finestra/ demanen almoina a l’obaga” (Morell, 1986: 45, complet). Els poemes s’emplenen de bruixes, fades, dimonis i misteris. Tots els crítics hi han insistit. Voldríem afegir, però, unes altres figures estranyes com nines i estàtues. En Pérez Montaner i menys en Rodríguez-Castelló destaquen els “autòmats” o els fantasmes. També trobem abundants “estàtues” que es personifiquen absurdament. Els emissors se sorprenen que “les estàtues ja no em parlen” (Navarro). O afirmen açò: “I, a més, és segur/ que en la pròxima mort moriran/ també les estàtues.” (Granell, 2000: 113). Palomero escriu: “Les dones/ sense ungles als dits dels peus són ja només estàtues.” (Palomero, 1978: 23).

Potser el mestre estranger més admirat pels joves obscurs fou Rimbaud. És cert que hi ha d’altres com Blake o Poe. Per exemple, el *nevermore* d’aquest darrer el trobarem en *grills... II*, 1 de

Navarro; també en un poema més avall que comentarem de Jàfer. Aquest poeta sembla retre un homenatge a un dels títols emblemàtics de Blake, *Les noces del cel i de l'infern*, en aquests versos: “Encès el matrimoni amb l'ombra, has arribat, oh Lívius, a la portella ígnia de l'espill.” (Jàfer, 1988: 99).

Però el més important és Rimbaud. A *Carn fresca* és esmentat per Canet i Jàfer (Fabregat, 1974a: 66 i 200, respectivament); apareixen cites del francès a *grills...* de Navarro i a *L'esmorteïda estela de la platja* de Jàfer. El “vaixell ebri” rimbaudià apareix en Jàfer tant com a cita inicial d'aquest poemari com dins del llibre: “Vaixell perdut, destralejada casa.” (Jàfer, 1988: 70). López i Barrio també el cita: “El teu cos nafrat de roses de sofre, / ebri vaixell/ solca els blaus de la nit/ des dels cingles de marbre.” (1988: 24). El poema “Nu amb un paisatge al fons” de Piera (1991: 91) ens recorda una felicitat mostra entre “*Le dormeur du val*” de Rimbaud i *L'étant donné* de Duchamp: “Mira'l, entre la brossa nu, pels esbarzers/ ocult, dessota uns pins, com jau [. . .] llàntia joiosa. [. . .] La resta són muntanyes [. . .] Tot amerat de sol, / un objecte llu vora la mà caiguda. / Damunt la pell rosada de joventut/ unes mosques -l'estiu- voleteig negre.” (Piera, 1991: 91). Ja hem destacat en un altre paper les imatges surrealistes i la importància del “*voyant*” en *L'esmorteïda estela de la platja* de Jàfer (Císcar, 2014). Si Rimbaud associava a “*Voyelles*” un color i quelcom més a cada vocal, Jàfer associa al poema “València” cada estació de l'any a una cultura o poble: “Tardor occitana, / hivern català, / primavera italiana, / estiu musulmà.” (Jàfer, 1988: 253); els motius els desconeixem. Bessó escriu un text anomenat “Membranxa d'Arthur Rimbaud” que transcrivim complet:

Una rosa, Ophélie, ingènua t'envie.
Aquesta absència de cabells desemboscats
als meus dits em grata l'esperit.
El cor em batega com ram de murtra
enmig del foc,
i tem que a trenc d'alba el teu cos
no nade voltat i silenciós entre les algues. (Bessó, 1988b: 25).

Bessó reprén el poema “*Ophélie*” de Rimbaud (1995: 82-85); a partir de la idea vegetal dels abundants cabells d'Ofèlia (“*tordant ta grande chevelure*”, II, v. 5), el valencià crea una bella imatge: “cabells desemboscats” (v. 2), és a dir, lliures, a l'aire o millor dit a l'aigua. Per a Rimbaud la neu simbolitza Ofèlia oferint-se a l'amant-Hamlet: “*Tu te fondais à lui comme une neige au feu*” (II, 14). Bessó empra una imatge de foc eròtic igualment senzilla, quotidiana i plàstica: “El cor em batega com ram de murtra/ enmig del foc,” (v. 4). Si al poema rimbaudià no és clar el punt de vista que conta la història, Bessó empra el jo líric; aquest és una mescla entre el poeta³³² i el col·lidor de

³³² “Et le Poète dit [. . .] Et qu'il a vu sur l'eau [. . .] Ophélie” (Rimbaud, 1995: 84)

flors anònim, potser Hamlet, que apareixen a la fi del poema francès.³³³ A “Ophélie” no apareix cap rosa sinó el “lys”, joncs, nenúfars, salzes. . . L’adjectiu “ingènua” podria ser aplicable no només a la rosa sinó a Ofèlia, ja que al poema de Rimbaud la suïcidada és blanca de pell, somniadora i “Brisait ton sein d’enfant, trop humain et trop doux;” (I, v. 10). El vers final manté la imatge aquàtica que en Rimbaud era circular. L’adjectiu “voltat” és emprat de vegades per Bessó; en canvi, l’adjectiu “silenciós” trenca amb la forta sonoritat del text de Rimbaud; potser d’ací el dubte irònic del jo líric davant el fet que, després de tants anys (“Plus de mille ans”, I, v. 5), i més de cent anys després de Rimbaud, Ofèlia hi siga allí encara. Potser amb el final vegetal “algues”. Bessó ens vol indicar que el cos ja no és a la superfície, com en Rimbaud, sinó que s’ha enfonsat i, per tant, ja no és visible i s’ha de visitar. Bessó ix ben parat en la dicotomia “aparent” de la revisitació de la tradició que explicava Carme Gregori (2008: 56-57): Bessó recrea el motiu universal de l’Ofèlia ja “revisitat” per Rimbaud però no cau mai en el “clixé”. També Palomero supera la dicotomia amb èxit amb els dos poemes sobre *Lolita* de Nabokov a *Crònica carnal* (1981: 17-19).

Hi ha uns altres poetes avantguardistes dels 70 que s’adcriuen a la reflexió metapoètica dels anys 60 de la revista *Tel Quel* i els corrents postestructuralistes; pertanyen a allò que Pons i Reynés han estudiat i recollit en *Lírica i deslírca* (2012); ens referim al Ventura Melià de *Carn fresca*; i als 3 poemaris -malauradament poc coneguts- de Seguí. Aquests dos poetes destacarien per:

- sobretot en Ventura, mostrar com el marxista Brecht els propis mecanismes de creació -i de distribució- de la poesia. Es trenca la catarsi de l’esperit líric de la poesia i el lector/a-que llig-poesia. Fixeu-vos en aquest títol i com el poema comença ja des del títol:

De mi a tu, lector, passant per l’editor,
 el distribuïdor
 el venedor,
 (i n’oblidem
 aquell que fa
 la tria)

El poeta enumera, destacant-los solitaris a fi de vers, els sinònims que podria emprar en la poesia que llegim sense optar per ninguna. Ja el triarà el lector/a, que és qui ha d’acabar l’obra com deia Barthes. Som en el terreny de l’*opera aperta* d’Eco; a les antípodes de l’obra ben feta del Noucentisme; el poeta fa trampa, com sempre, però a més l’explicita. El creador mostra la seua “mecànica” al lector, per dir-ho amb un mot gimferreria estimat per Seguí a *Cossos/espai*. Ho vorem més avall al poema que hem elegit de Ventura per analitzar. Ara transcrivim un fragment de

³³³ “Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis” (Rimbaud, 1995: 84)

Seguí:

pètals d'hivern desfulles
fulles (davallava aquell dia
al final de l'ascensor primer
els teus ulls i dius HOLA!) però
no assajaré descriure la teua imatge
tu ets ja sols aquella empremta
senyal
traça
residu
estela
solc
rastre
petjada
vestigi
memòria
cicatriu Seguí (1976)³³⁴

La repetició és en la base de molts poemes de Seguí; també del primer Ventura Melià com vorem més avall. També l'ànima bessona de Seguí, Cremades, inclou a l'antologia del *Price-Congrés* (DDAA, 1977: 55) el poema "Mabre" ple de sinònims i mots derivats³³⁵. El muntatge de parts del cos de Seguí ens recorda al Godard d'abans del 1968. Seguí manté el parèntesi per introduir el discurs eròtic dins l'escriptura; parafrasejant el seu estimat Sarduy, el parèntesi és *escrit en el cos* del poema; la fosa entre els plans-sintagmes és en blanc: "(tanca els ulls la finestra eixa llum)" o "(el rellotge/ en la tauleta jo la teua mà)". Seguí, com es pot comprovar en la seua fimografia -donada pel mateix autor l'IVAC-, és un creador fonamentalment metapoètic i eròtic. D'ací la importància dels seus isomots "cos" i "ulls"; un exemple del darrer isomot: "Ulls assassins Ulls/ despulls/ esguards"³³⁶. És impossible trascriure horitzontalment molts poemes de Seguí; per exemple el següent:

Recórrec el teu cos Davalle

³³⁴ Ens manca espai per analitzar aquest interessant poema. Fixeu-vos en la majúscula "Hola", en el joc fònic "assajaré d[']escriure"; i també en el cal·ligrama, ja que el poema sembla mig arbre "desfullat" (v. 1) o una destal que colpeja i crea la cicatriu (vers darrer).

³³⁵ Un fragment del poema diu irònicament: "mai, però, repetirem i repetirem:// s'escriuen amb ss (s sorda):/ 1. - mots en -assa com ara:/ *argamassa, bagassa, bassa, carabassa, / estrassa, rabassa, salpassa, tassa*" (DDAA, 1977: 55).

³³⁶ Palomero té a *Quadern de bitàcola* un poema anomenat "El grumet escruta l'horitzó" compostat de mil ulls; transcrivim només l'estrofa final: "Ulls ullets, ulls ullàs, / ulls de sang, ulls de fang, / ulls de lluna llevant, / ulls de lleva llunant." Palomero, però, s'acosta més al ludisme popular en la repetició que a l'estructuralisme. El mateix podem dir de l'"Amor, amor" anafòric del poema de Mestre inclòs a *Pleniluni d'estiu* (1980a: 40).

d'unes trenes-tisores,
d'una rosada esponja al·lucinant i nua,
d'una cadira boja pel planeta. Piera (1991: 24)

L'“al·lucinant” és inherent a la concepció poètica d'un Piera sempre “enamorat” de les coses, amics i mots, perquè el “meravellen”. La imatge o gregueria de les “trenes-tisores” ens recorda el “Mite de la noia de les trenes”, un dels *Mites* de Sarsanedas. Piera³³⁹ no és l'únic que aprofita la composició amb guionet per crear imatges sorprenents; al capdavant és la síntesi de la màxima de Lautréamont sobre unir el divergent que el francès uruguaià aplica a la màquina de cosir i el quiròfan. Rodríguez-Castelló empra a *La ciutat del tràngol* en estructura circular (cap a l'inici i la fi del llibre) un “llit-patibul” i Salvador uns “mots-ocells” al poema inicial d'*Argiles*.

Piera tornarà a emprar l'adjectiu “al·lucinant” en un poema de *Maremar*: “Un crit de roca viva i un vent al·lucinant. / Patmos de nit. Deliri. / Palmeres com flagells. / Ombres apocalíptiques. / Pins mig secs de turment. / Mar fosca. / Sense lluna. Sense llum. Tot un bram.” (Piera, 1991: 285). El mot “al·lucinat” creiem que s'avé millor amb els poetes dels 70 que el de surrealista, sobretot en el cas de Piera tan reaci a Breton. Fuster (1981), per exemple, qualifica *Cadells de la desfeta* d'Antoni Prats d'“al·lucinat”.

Tornem a Piera i al poema “Patmos”; l'autor continua amb l'acumulació d'imatges en asíndeton; empra un muntatge cinematogràfic propi de Kenneth Anger -pel massoquisme i per homosexual, cluc d'ull a Sant Joan³⁴⁰- que s'acaba amb una fosa en negre: “Mar fosca.” El poeta de Beniopa munta molt bé les imatges dels poemes; per exemple, el primeríssim pla del magnífic poema “Pleniluni a Súnion” de *Maremar*: “Ara, sacerdot oficiant i anyell al sacrifici, coltell en alt, la veu.” (Piera, 1991: 302). Piera és un excel·lent poeta perquè és plàstic i sonor alhora. Fixem-nos en aquest exemple: “fins a l'esclat dels coloms o l'endemà” (Piera, 1991: 253); l'autor juga amb la rima interna³⁴¹, amb l'al·literació de la lateral i alhora amb eixa metàfora *A o B* tan cara al seu admirat Aleixandre.

En Granell també trobem imatges surrealistes: “Feia un sol com de diumenge rosa/ i ponts cavalcant abraços tebis.” (Granell, 2000: 106) o “Aquest paisatge no té ni un sol forat/ per on pugues ficar el dit i somniar-te. / Què ens parles, doncs?” (Granell, 2000: 107); aquest passatge ens recorda la imatge “Forats de somni”, títol d'una secció del *Plouen pigues* de Cardona. La imatge del forat oníric és sovintejada pels surrealistes o els seus mestres: per exemple Lewis Carroll i el seu *Alícia en el País de les Meravelles*. El famós poema *Liberté* d'Éluard apareix a la fi del poema

³³⁹ Piera aprofita la composició per jugar; en lloc de “cotó-fluix” llegim: “codonys adolescents, de cotó-dur, sensuals” (Piera, 1991: 297).

³⁴⁰ El poema és estudiat per M. J. Escrivà (2000).

³⁴¹ Dos altres exemples lúdics de *Maremar*: “L'eco llarg de les valls cordella el bat.” (Piera, 1991: 264) i “En aquesta mar de bromeres bramant com un sexe” (Piera, 1991: 300).

“Llibertat” de Granell: “Acarones, solitari, / una paraula.” (Granell, 2000: 110); un significant, però no la cosa; el so, però no la realitat; a tu mateixa, però no a l’altre. Aquest poema d’Éluard també és en la base de l’“Oració per la llibertat” amb què acaba *Paraula de Miquel* d’Escudero (1978: 62-63).

Potser la diferència entre els autors de base real i els altres, és que els autors de base social no donen mai l’esquena de la realitat, cosa que sí fan el grupet Bonet-Navarro-Jàfer. Parafraçant uns mots de Bessó, aquests darrers són ancorats pel pes no del món- com diria Handke- sinó del son. La imatge al·lucinada naix en el si del discurs social i serveix per caricaturitzar alhora que denunciar la injustícia del poder; per exemple en aquestes dues imatges efectives que encerclen el poema “Els ocupants” de Granell: “Vindran un dia escarabats amb corbata de seda, [...] Et vestiran d’uniforme les venes.” (Granell: 2000: 111). La sinestèsia abunda en Granell; destacariem aquesta: “i una dolça cançó es pentina en cada cantonada.” (Granell, 2000: 114), “i amb ungles verdes foradaran la llum amb què cantaves/ fruites madures a recer d’un mar amb pits de pluja blanca.” (Granell, 2000: 111).

Ara bé, creiem que Pérez Montaner i Granell són més pròxims a l’expressionisme que al surrealisme; potser per l’experiència vital: el primer torturat pel franquisme, i el segon a causa del condicionant del seu físic. Podríem dir que el desassossec -i la denúncia- expressionista és més pròxim al seu estil, més que el joc, fins i tot quan és polític, és a dir, a vida o mort, del surrealisme.

Palomero també empra imatges surreals en *Innocents de pagana decadència* com aquestes: “Sovint pesco cullerots amb les mans de fusta, caço grills/ i passejo una horrible creença: morirem joves, tu i jo.” (Palomero, 1978: 15). O el magnífic inici del poemari: “A la festa dels encants, som llum descolorida” (Palomero, 1978: 13); la llum sembla impossible en el llibre: “sarnosa, la claror s’esvaïa” (Palomero, 1978: 31). La violència és molt emprada per Palomero: “La intuïció et talla les parpelles; conserves aquell esguard/ que no és sinó el llambreig/ d’una doble fulla esmolada.” (Palomero, 1978: 25). És l’absurd, com en el fragment just ara citat, el que creiem que aporta Palomero al surrealisme dels 70; un altre exemple: “És veritat: ve la pluja, i no la confons amb aigua.” (Palomero, 1978: 17); de vegades l’absurd esdevé polític: “sovint se li apareixien Trotski” i rera l’encavalcament ens sorprén l’altre personatge: “i Sant Francesc de Borja” (Palomero, 1978: 29). El món del somni i el misteri desapareixeran a *Crònica carnal*; accentuarà, però, el joc al·literat i paronomàstic i com diu el mateix Palomero,³⁴² la “paròdia”.

2. 5. C. 2. Alguns poemes analitzats

A continuació treballarem uns pocs textos que considerem avantguardistes; per ordre de

³⁴² Potser llegim un joc amb “és a dir” en l’ “és ahir” d’aquests versos: “La pols de clarió de les seves genives és un ganivet/ de camins oblidats, és a ahir, / és recepta de grosella obrint portes a vianants.” (Palomero, 1978: 47).

1974a: 160). El text de Ventura Melià continua així:

(Preludi amb lluita de classes que sintetiza llarg temps
passat a la casa dels vius-morts).

SOROLLS/PARAULES

(Segueix la cadena sense solució de continuïtat)

TU/JO

(Els altres també, sempre també)

ENS TENIM (Neviscada estranya, mentrestant,

REBOTA ALS COSSOS,

cop per cop

sembla avançar-se,

enfonsant-se al llac de Lausanne,

darrera singladura sense nòlits,

el gòtic mausoleu d'un heroi cantonal,

d'un escriptor estranger,

d'un viatger incansable,

el mateix Wilhem Tell?

S'avança,

POMA I FLETXA: FERIDA SEGURA)

(Al Paradís estret desfila i vigila comitiva usurpadora)

ENCARA ELS ALTRES.

(La malaguanyada bat ales, escampa; quedo dolçament sol i estés) (v. 15/35)

Algú inclou entre parèntesi comentaris que puntuen o contradiuen el text principal ocupant més i més espai del poema i deixant el text principal esquifit i ofegat, però en majúscula. El primer parèntesi qualifica creiem que els versos anteriors com un "Preludi"; ho mescla amb la terminologia marxista: "amb lluita de classes que sintetiza llarg temps/ passat a la casa dels vius-morts." Potser és una *boutade* contra el llenguatge a la moda. La tesi-antítesi-síntesi hegeliana no sembla tenir raó de ser ací. El prelude criminal anterior potser és la síntesi del temps passat proustià a la casa del ser heideggerià. Els vius-morts potser es refereix a Llombart o a la València del franquisme. O potser ha arribat l'hora de superar el socialisme i arribar al comunisme, o estem encara en la fase de la dictadura del proletariat.

El segon parèntesi sembla negar aquesta possibilitat. La cadena (de muntatge, d'esclavitud) dictatorial segueix i no s'acaba la dictadura franquista tampoc. El tercer parèntesi inclou "els altres"; potser són tant els països comunistes o la resta de democràcies occidentals on tampoc no hi ha veritable llibertat. De sobte apareix una "neviscada" estranya, potser no pròpia d'ací i com una cortineta en el cine o un Rosebud assistim a l'enfonsament del mausoleu de Guillem Tell. La figura de l'heroi nacional (a Espanya cal llegir cabdill, a la URSS pare de la pàtria o Stalin) s'enderroca. A

cops, com una batalla s'enfonsa i avança (v. 23/24 i 31) la fletxa que de segur que fereix els fills o el súbdits. No sabem per què tria Ventura Melià el país de Suïssa. No ens ho desvetlla tampoc el poema "Lausanne"³⁴³ de *Corrents de fons*, on torna a aparèixer Guillem Tell.

La fletxa de la llibertat esdevé eròticament mortal per al jo que apareix; la poma també és la d'Eva i fereix l'Adam/jo: "(Al Paradís estret desfila i vigila comitiva usurpadora)" i "(La malaguanyada bat ales, escampa; quedo dolçament sol i estés)" (v. 33 i 35). Ja tenim ací l'amor unit a la mort. Mentrestant, Ventura Melià col·loca en *collage*, alternant amb els parèntesis, una reflexió lingüísticoeròtica: "SOROLLS/PARAULES [...] TU/JO [...] ENS TENIM [...] REBOTA ALS COSSOS [...] POMA I FLETXA: FERIDA SEGURA [...] ENCARA ELS ALTRES". La majúscula potser indica que, més important que la relació amb els altres, és la relació entre el tu i el jo o el jo desdoblant en tu o en lector/a. L'estructuralisme ens ha ensenyat que tot és llenguatge i discurs, fins i tot el de la Biologia (v. poema anterior de Ventura Melià dins *Carn fresca*) o el de la política com aquest. El joc entre els sorolls i les paraules és la base de tota escriptura, l'"àmbit de la tasca" del poeta, per dir-ho en mots venturians. El text continua així:

Aquesta és la cacera real,
d'allò que no ho és pas del tot,
represa, llarg temps després i encara un altre cop després,
per l'espai de l'escriptura, aquesta, malaguanyada.

Àlgebra que pot fer acadèmia: perdre la mesura,
cercar el no-res,
disfressar les dades,
escriure vint vegades diferent,
tornar encara altre cop.

Està llesta per a llegir el turment infligit al temps,
¡porcs, atipeu-vos de perles que us roseguen les entranyes! (final) (Fabregat, 1974a: 138-140).

Aquest fragment final, retocat, serà el poema "Àlgebra" de *Corrents de fons* (Ventura Melià, 1977: 50), el millor text metapotèic d'aquell llibre. Continuen les enumeracions, ara d'infinítius. L'escriptura esdevé, com en Seguí, un espai més, i per tant mesurable. La "cacera" no és "reial" sinó "real" però tot seguit l'emissor se'n desdiu: "cacera/ d'allò que no ho és pas del tot". És a dir, que l'escriptura és la recerca de l'irreal, de l'inefable, de l'impossible com en Mallarmé. Com llegirem més planerament a *Corrents de fons*, veiem l'escriptor escrivint i, com diu l'expressió popular tan cara a Ventura Melià, "fent i desfent, faena de matalasser". Aquest poema és un bell poema

³⁴³ El poema diu: "Esclata el fulgor d'un cos, / incendi d'insomni. // Nevada gentil/ vesteix els cossos/ florits de cops. // Creua el somni la poma/ per la sageta ferida. // A trenc d'alba/ els sorolls fan un *subito*." (Ventura Melià, 1977: 58).

metapoètic que amaga un final potent. Just quant l'escriptura o la poesia ja "està llesta" encara hi ha una provocació més. No era suficient obligar el lector/a a assistir i vore els mecanismes, el camerino de la funció; ara calia insultar el públic lector: "¡porcs, atipeu-vos de perles que us roseguen les entranyes!" També podria dirigir-se als mateixos poetes. En tot cas, al darrere hi ha la consideració que el vosaltres no entendran la poesia emesa; o millor encara, que els sentarà mal, com el verí de les flors del mal de Baudelaire. Al capdavant, com en Ventura amor i dolor són sempre junts, l'amor o l'èxit més gran per un creador no és només commoure el lector/a, sinó commoure'l fins el més pregon: fins l'entranya. És un dels grans poemes de Ventura Melià; i un dels millors poemes metapoètics dels 70.

B. El text "Divuitesques" de Bonet

El poema "Divuitesques" aparegué a *Carn fresca* (Fabregat, 1974a: 170-172) i al nostre parer és el millor d'aquella antologia. Consta de 49 versos o línies, però si comptem les separacions amb barra lateral arriba fins els 146 versos. És, per tant, un altre poema "llarg, amb imatges" com es titulava el primer poema de Bonet triat per Fabregat a *Carn fresca*. El text comença així: "Miralls. Relleus i taques. Xanglots d'algeps i pàmpols. cambra vella."

La imatge naix autònoma, substantiva, sense verbs, ni adjectius ni determinants: pura imatge. Es descriu estàticament una "cambra vella", a l'igual que en altres poemes inicials dels seus companys Navarro i Jàfer. Els relleus i les taques són dels miralls vells o de les parets de la cambra. Com si hi haguera mapes vells penjats. Els "xanglots" (segons el *DFab* singlots o sanglots) ens remetent a algú que rera el plor o el riure respira entrebancat, com els versos del poema. També poden ser els manolls de pàmpols de raïm naural o d'algeps en la moldura d'una decoració antiga. Els "relleus" poden ser escultures o moldures de la paret o del sostre. Són plens de teranyines i humitat. És la cambra on es guarden les andròmines, dalt de tot, o la pallissa on es guarda la palla i el raïm per fer panses. Al v. 2 irromp el jo i es trenca el poema amb el símbol /: "Me'n vaig/ adéu"; els versos curts s'allarguen i l'escriptura sembla automàtica o almenys farcida d'asíndetons :

Me'n vaig / adéu d'aquesta polsina i de les vibres/ anells sota els llençols

Deserts/ fred i silenci/ llit marí/ que sotgen/ taurons i esculls

De ràbia. (v. 2/ 4).

L'oració esdevé agramatical, ja que desconexem a qui acompanya l'*SP* "d'aquesta polsina i de les vibres". El jo apareix per desaparèixer: diu col·loquialment "adéu"; potser es vol lluny d'eixa cambra "deserta". La pols finíssima indica que la cambra fa poc que no es neteja; la pols pot formar eixos "anells sota els llençols/ deserts" amb què es cobreixen els llits o els mobles en l'abandó o el

desús. Els anells de matrimoni s'han perdut i ningú dorm al llit. Les vibres es mouen en “silenci” i tenen anells i vibren com l'al·literació de laterals i sibilants. Els deserts no són calents, sinó “freds” a les nits. Els llençols poden ser metapoètics i també mortalles. No hi ha vida ni calor ni sons: en un sol vers s'alien “fred i silenci”. Del “llençol” casolà passem al “llit marí”. El paisatge esdevé habitat però tampoc per humans, sinó per “taurons” i “esculls”, és a dir, els enemics del mariner. Els esculls es personifiquen per esdevindre rabiüts. Com deia el títol de Foucault; per *vigilar* (“sotgen”) i *castigar* (“ràbia”). Amb la ràbia comencen tota una sèrie d'imatges violentes moltes d'elles introduïdes per l'anàfora “hi ha”, potser un homenatge a l'“Il y a” sincrònic del poema “Zona” d'Apollinaire:

Les ungles/ esclafeixen enlaire/ hi ha un camí que duu al camp de batalla
Les espases colpegen cuixes brunes. Rere la tanca de l'escorxador
Hi ha els homes amb guants negres/ i anells de ferro als dits/ hi ha
La gran pallissa que m'espera/ quan fumen la darrera cigarreta
Que tremola en la fosca. (v. 4/ 8)

De sobte passem del “llit marí” a l'“enlaire”. Les ungles, metonímia del perill, com bombolles esclafeixen enlaire abans d'ofegar-se. L'“enlaire” també pot acompanyar gràcies a l'encavalcament el solitari “camí”; aquest sembla únic, ja que només hi ha “un”. El “camí elevat” pot ser un símbol místic. El destí mena, potser entre molts camins que cal destriar, “al camp de batalla”, *leitmotiv* recurrent al poema; potser aquest és indefugible, com el servei militar per als joves dels anys 70. Potser cap allí s'enfila el jo que havia dit “adéu”. La batalla sembla d'amor amb les fàl·liques espases. Els colors “brunes” i “negres” comparteixen posició versal. Hi llegim “cuixes” i “els guants” per no tocar les cuixes. Potser les cuixes són “negres” pel sol del “desert” o cangrenades. Les cuixes tallades ens menen, rera al punt, a la feina dels carnisers de l'“escorxador”. Aquest lloc també colpí els ulls del xiquet Palomero (1978: 27; v. Císcar, 2009h); Apareixen escenes d'“escorxador” en els altres companys de Bonet: en Navarro (1974) i en Jàfer (1988: 45). Però en Bonet, “rere [...] l'escorxador” no tenim carnisers literals sinó figurats; són descrits com mafiosos en el cinema negre: “cigarretes”, “guants”, “anells”. . . Sota les seues “ungles” el jo esdevé un animal. Els “anells” del v. 2 tornen ara ofensius. S'alternen fins al punt algun decasíl·labs i alexandrí. El jo és a punt de morir i també tremola amagat, o abatut, i en contrapicat només veu la cigarreta personificada del botxí. Potser és el seu “darrer” dia de vida i per això diu “adéu” (v. 2). L'amenaça se'ns suggereix amb l'al·literació de les *k* que colpegen el text (“camí”, “que”, “camp”, “colp”, “cuixes”) i de la *s* que anuncia la sang vessada. Al v. 8 el discurs “tremola” quan el jo dubta i s'interroga retòricament sobre el seu futur mortal:

¿Hi ha el pou/ anguniós/ on només pugui ser com un cuc
Menjador i mengívol? (v. 8/9).

El símil és interessant perquè recupera la imatge inicial dels “pàmpols” (v. 1) no de raïm sinó de morera; el jo no sap si esdevindrà crisàlide o papallona o restarà tan sols cuc de seda. La “cambra vella” és una capsa de sabates o un pou anguniós, obscur i silenciós, símbol del taüt o del túnel de l’agonia. Dins del cicle vital de la cadena alimentària cadascú té el doble rol de botxí primer i víctima després. Potser és el desig de ser-ho tot; de fendre i ser fes, com en poemes de Navarro i Jàfer. Potser el “pou anguniós” siga una metàfora *B* de la mort o el taüt, del túnel que diuen que apareix quan algú mor. Front aquest pou conegut pel jo líric apareix “també” el pou següent, ja pròxim a l’enunciació com indica el díctic de mitjanja “aqueix”:

hi ha també aqueix pou/ de fum/ i una vesprada
Buida/ cara al mirall encès/ disparar-me en la boca Tanco/ la golfa: (v. 9/10)

De sobte, el “pou” ja no és “fred i silenci” (v. 3), sinó “encès” i ix el tret a la “boca” del canó d’una pistola. El “pou de fum” ens remet al petroli però també a l’infern i a la “cigarreta” dels torturadors (v. 7). La mort del jo es produirà amb la mort del dia, al capvespre. Amb l’encavalcament del v. 10, l’adjectiu “buida” es pot aplicar tant a la “vesprada” com a la “cara”, que esdevé així com la d’un fantasma. El “buida” s’oposa al ple de “fum” i ens remet de nou al “Deserts” (v. 3); al capdavant el que s’esfuma es buida. Davant l’*horror vacui* de l’*ennui* decadent inherent a la vesprada, arriba el crim del dia però també del jo. En principi “disparar-me” no és reflexiu, però sembla que el jo desesperat opta pel suïcidi i que Bonet ha elidit el verb “vull” que apareixerà al v. 11; així caldria llegir el passatge com: “[vull] disparar-me en la boca”. La boca del pou ara és la de la cara; abans era buida i ara s’obri i es plena de fum, és a dir, de no-res. La boca s’obri per buidar-se de vida. El jo decideix ser alhora “menjador i mengívol” (v. 9). Si al v. 5 llegíem “Rera la tanca”, ara el jo “tanca” la “cambra vella” (v. 1) o “la golfa” i potser diu “adéu” (v. 2) i se’n va. Ja tenim ací l’estil en espiral o en vaivé de Bonet, el més hipnòtic dels 70 i que després practicaran diferentment altres poetes dels 70³⁴⁴. Per què es dispara en la boca i no en el cor o en el cap? Per impedir-se parlar, comunicar i així instal·lar el silenci fred (v. 3). Un cop tancada la “golfa”, rere els dos punts, el jo ens obri el seu cor amb el verb volitiu “Vull”:

Vull cosir els forats del cavall dissecat que no pugueu fugir oh estima’m! i acaçar-me
Les espases/ obren mans eixamplen/ horitzons de rialles (v. 11/12)

³⁴⁴ Pense en Pérez Montaner i el seu “Adveniment de l’odi”, en els poemes en vers i llargs de *De foc i danses* de Rodríguez-Castelló i en *L’èsser fosc* de Morell.

El jo, víctima i botxí ahora, vol ser-ho tot, com un déu; vol ocupar-se de tots; ressuscitar els morts i la bellesa. Desitja cosir les vaginals nafres i forats perquè no es podrisquen. El “cavall dissecat”, vell com la cambra (v. 1), sembla una víctima necrofílica del jo líric. Subliminalment trobem al v. 11 l'acte eròtic; el suggereixen la rima interna en *a* a la fi de 4 trisíl·labs (AAT). També vol al vosaltres o vosté: “que no pugueu fugir”; però també a si mateixa, com el “disparar-me”. Potser aquesta acció d’“acaçar-me” és anterior a “disparar-me”. La batalla és d'amor violent i ara la víctima no és el jo sinó el vosaltres/vosté. No sabem si aquest tu al qual el jo prega amor -”oh estima'm”- és el mateix receptor de la pregunta del jo dels v. 8/9. Les espases que al v. 5 “colpegen cuixes brunes” tornen ambigües al v. 12; no sabem si l'acció consecutiva -”obren/ eixamplen”- és negativa o és positiva com insinua el mot “rialles”. Les “mans” s'obrin com braços cap als horitzons potser sangonosos del capvespre o de l'alba. Al mateix temps que apareix el mot “eixamplen”, veiem com els versos també es fan més llargs: “Les espases [4 síl·labes]/ obren mans eixamplen [5]/ horitzons de rialles [6]”. Les espases en lloc de nafrar semblen fer cosconelles, és a dir, provocar “rialles”. Com ocorria al v. 11, ací també rimen tres mots: “espases [...] eixamplen [...] rialles” que enllacen amb el mot final del v. 10 (“I acaçar-me”). A continuació, però, el jo que havia exclamat dalt “oh estima'm!” diu:

No em parleu d'amor/ ¿he dit ja d'un camí
 que duu al camp de batalla/ batalla mata mata doll/ de llavis? Fes-te espelma,
 Tu, follia, fes-te espelma. Gairebé. (v. 13/15)

Potser aquell “oh estima'm!” del v. 11 fou pronunciat pel tu i no pel jo. O potser el tu siga un jo desdoblant i els versos siguin els seus “Miralls” com deia el v. 1. El jo li diu al tu/vosté o bé al vosaltres que li parli però no “d'amor”. Aquest “amor” potser és el sentiment o potser un personatge. El jo tal vegada només vol sexe o potser ha de ser immisericorde. El jo reprén els v. 4/5 i dubta de si ha parlat del camí i es dirigeix a un vosaltres, potser els lectors/es. Aquest fet de qüestionar-se el discurs quasi només acabat d'emetre és un altre tret típic del jo de Bonet; Fabregat ho explica molt bé: “un univers de mots que s'enderroquen alhora que es basteixen.” (Fabregat, 1974a: 160). Al v. 14 Bonet escriu: “batalla/ batalla mata mata doll/ de llavis?”; aquest joc inesperat, en aquest cas de repetició, és un altre tret bonetià; l'al·literació de la *ll* acompanya potser la “ràbia” (v. 4) i el colpeig (v. 5) de les espases. El “mata mata” pot ser imperatiu. De sobte, en lloc de “doll” de sang apareix “doll/ de llavis”. La boca es plena de sang o de paraules “a doll”; mentre que ja havíem llegit al v. 13 un “no em parleu”. Just per açò ningú no contesta la interrogació retòrica. Ara el tu, o el jo, demana reiteradament que l'altre (A) en una metàfora *A és B* es transformi en “espelma”; aquesta és una espasa fàl·lica de llum, una espasa també “menjadora” (es consum) i

“mengívola” (crema). L’altre sembla l’estimat o Déu. El “folla” pot ser una invocació o un vulgarisme castellà. Torna la repetició violenta del “mata” del v. 14, ara “fes-te espelma” (v. 15) i al vers següent dels “carnissers” (v. 16). En el text havien aparegut dos adjectius femenins: “vella” (v. 1) i “Buida” (v. 10), i ara “folla” (v. 14/15). El v. 15 acaba amb un solitari i il·lògic “Gairebé”. Potser continue la frase al v. 15: “gairebé/ no he vist. .”

No he vist encara els bous/ senglars carnissers/ carnissers/ que esquincen.
Als meus pulmons/ l’absència d’una sang/ pura. (v. 15/16)

El jo sembla que encara no ha vist la mort o la nit, que apareix simbolitzada en “bous” i “senglars”. Torna l’“escorxador” del v. 5 ara en forma de “carnissers” repetits. Són els carnissers qui esquincen bous i senglars; o els bous qui esquincen senglars o a l’inrevés. El verb esquincar tanca el v. 15, però podria afectar els pulmons del v. 16: “Als meus pulmons/ l’absència d’una sang pura.” L’afirmació és ambígua; la “sang pura” ens remet a la inquisició; però també a l’enverinament per tabac, alcohol i altres drogues. La sensació d’ofec continua als següents versos, que tornen a la cambra de l’inici del poema:

Rodolant / cap als miralls/ sorolls estranys/ l’abisme que duu al rostre
De galtada/ relleus i taques/ cambra/ vella/ d’un guix pintat/ i repintat/ blau
Fort / rogenca taca/ dels relleus i encenalls/ grocs. (v. 17/ 19)

La rima interna en *a* torna (abans al v. 11) cacofònica dins d’un passatge quasi isosil·làbic: “rodolant [3] cap als miralls [4] sorolls estranys [4]”; al vers següent trobarem “pintat i repintat [...] blau”. Els sorolls misteriosos es corporitzen i rodolen cap als miralls, com si foren uns penya-segats, o pous o mars de vidre o un “abisme”. Algú, foll, potser duu escrit al rostre l’abim, o a l’inrevés; l’abim atrau com un imant. Al v. 10 llegíem “Buida/ cara al mirall encès”; ací la cara sembla buida; potser no té ulls o boca. Recordem que vore la faç de Déu significa la mort. Déu és el mirall “encès”, la Llum, però també el Verb, la parla. El v. 18 comença amb un agramatical “De galtada”. Potser el colp a la galta del “rostre” provoca el “rodolant”. Nàixer “de galtada” és perillós. Torna ara, al v. 18, el v. 1: la cambra vella, relleus i taques com en un malson. Ara la cambra se’ns descriu com una quadre abstracte; blanc, blau, roig fort: “d’un guix pintat i repintat/ blau/ Fort/ rogenca taca/ de relleus I encenalls/ grocs.” La cambra vella perd el color i ha estat moltes vegades pintada i repintada; com la poesia de Bonet, els versos s’escriuen i reescriuen, van i tornen. L’“encenall” és la fusta sobrera però també acompanya a foc com a passió forta però fugaç. Tot és ple de pols, com indica el mot final del v. 19: “Quin enderroc”

Quin enderroc.

Quin enderroc penjat de les parets! I el sostre/ senyals travessers/ finestrons cap al cel
Omplert inflat d'un globus/ amarg com tot/ com tot!/ i ensopit als clapats
Cerces de les samfaines/ als clapats cercles/ oberts de les samfaines que tremolen. (v. 19/22)

La següent imatge és paradoxal: “enderroc penjat”. “Groc” rima amb “enderroc” que, com una ruïna de quadres, escultures o crucifixos, penja de les parets. De sobte la càmera puja “enlaire” (v. 4) per les parets fins enfocar un sostre de cel-obert per la ruïna; sembla una metàfora *A B* (“sostre / senyals”); els finestrons o senyals són travessers i es dirigeixen cap un cel no paradisiàc i salvador, sinó amarg. Ja tenim la sinestèsia de la vista pel gust. El cel del globus terraqui o infantil és “omplert” -o en sinònim- “inflat”. Després de l'exclamació desesperada (“amarg com tot/ com tot!”) sembla que hi ha una relaxació semàntica: com si algú es quedara “ensopit”, avorrit o adormit després de l'orgasme negatiu. Bonet juga amb el doble significat de “clapar”: d'un costat, com a sinònim d'ensopir o dormir, els cercles avorreixen el caminant o el lector/a; però d'una altra banda, “clapar” o “clapejar” segons el *DFab* vol dir “formar claps (de color. .), extensions on es diferencia del que l'envolta”. L'escriptura en “cercles” és típica de Bonet. Els cercles però no són de l'enderroc o sostre o cel o l'escriptura sinó de la vulgar “samfaina”. Els colors que hem esmentat abans potser són els de les verdures. Tal vegada ací “samfaina” vol dir desgavell. Els “cercles” són els de la mirada que l'ull desxifra, o bé de l'infern. En tot cas les samfaines s'obrin en cercles i tremolen, com la cigarreta o el jo al v. 8. Amb el tremolor irromp de nou el jo:

¿Voleu

Que us digui ara les ulleres/ i els rellotges/ les ulleres
Com són ara entelades d'un cel impur/ d'un fum
De dacsà/ i més ara mullada? (v. 23/26)

De sobte, amb les quotidianes samfaines retorna el to col·loquial i quotidià. El jo pregunta a un vosaltres (lector/es?) una pregunta no retòrica sinó absurda: voleu que us conte el conte. . . ; hi ha el joc “digui”-dugui “les ulleres”. Els “cercles” del v. 23 es concretitzen en cercles d'objectes - comuns i prosaics a la manera surrealista- com els rellotges i les ulleres, que comparteixen l'al·literació lateral. Els rellotges mesuren el temps i les ulleres ajuden a veure, però són inútils perquè són entelades. L'astrònom no pot treballar. A la nit els rellotges i les ulleres de sol inútils. El cel o els rimats “fum” i “impur” entelen, opaquen la vista; la sang del v. 17 també era impura; el cel impur remet a contaminació però també a pecat. El cel necessita un sacrifici però la llenya de dacsà és mullada i crema malament i l'agonia s'allarga. No sabem per què no es lleva les ulleres, per què no cau el vel. De sobte la sensació d'inutilitat ens és exemplificada amb un símil natural:

Com els becs ablanits de les nits de les òlibes

Quan saben que el menjar ja no vindrà? Les òlibes/ que entenen
Que el ratolí femella ve prenyat ullets d'embarassada/ d'enmig de l'esbarzer
I l'argelaga/ la brossa que fumeja/ petjades poregoses: (v. 26/29)

Paradoxalment, els becs de les òlibes nocturnes no són durs sinó ablanits. La nit s'animalitza i té becs. El menjar metonímic no arriba. Tampoc el messies des del cel. Les òlibes són el símbol de la saviesa: saben i "entenen" per castigar. De sobte ara sí que ve el menjar amb una imatge genial i sorprenent: el ratolí femella ve prenyat. Hi ha un foc al capvespre i el sacrifici és a punt; l'esbarzer i l'argelaga punxen i es cremen per rapar el porc en la matança. Hi ha algú (l'òliba) que enumera la por. No sabem en principi si els ulls són del ratolí femella o del jo líric; sembla que l'animalet és el correlat objectiu del jo com veiem als versos següents.

les rajoles taulells

A quadres de la cendra d'una tan vella cambra/ m'empaita/ com segueix
Com segueix les petjades pels cantons/ paranys angles d'argent.
I enllà que brama l'oli de la mar: cabellera esbandida: cargols de llot i molsa
Revifada/ sagnant. (v. 29/33)

Torna el jo a ocupar la cambra com al vers inicial o al v. 18; ara hiperbòlicament i a la francesa es qualifica de "tan vella". Torna Bonet a acumular neobarrocament sinònims; abans trobàvem "omplert" i "inflat", ara "rajoles" i "taulells"; aquestes dos són matèries típiques valencianes. Com un escac també la peça o presa és empaitada; algú segueix les petjades del jo pels "cantons" o en sinònim geomètric "angles"; podria ser un vers del futur debutant Morell. Els paranys que allí s'hi fiquen són d'argent, durs i gairebé transparents i per això tan perillosos. De sobte torna el to col·loquial: "I enllà que. ." Però en lloc del verb "anar" llegim "bramar". La mar és una bassa d'oli però bullent, com diria March. Algú sembla que s'hi ofega: els "cabells" (terme recurrent bonetià) del sol, lluna o mar o Afrodita s'escampen. Els dos punts semblen que introdueixen la metàfora A: B: els "cabells mullats" (A) són "cargols" (B). Potser és el llit marí del v. 3, ple de fang i molsa. Hi ha un flux -també eròtic- marí o un alé vital o volcànic i es produeix una "revifada" de sang, carnissera. De sobte, la catarsi es trenca i Bonet introdueix metapoèticament el mateix títol dins la poesia i el destaca, a més, en majúscules:

Estances obagoses DIVUITESQUES turment amplíssimes/ les portes

Tancant-se rere l'ombra que és la meva/ l'ombra meva/ fuets
Punxes de ferro/ cuirs/ taques de sang eixutes ja als lavabos

I als miralls dels lavabos/ i al sòl de fusta fosca de les golfes.
I sostremorts encesos de bestioles i enderrocats papers/ i fulles aspres
D'aquest amor penjat dels claus i els ganxos/ com els budells dels bous/ i les despulles
De les raboses: pudents rebutjos/ i els renills dels retrats/ (v. 33/39)

No creiem que siga casual que siga a la línia 33 que aparega la cita i per tant el jo autor dins la ficció. A “*Le bateau ivre*” de Rimbaud també era la immersió en aquest vers 33. L’edat de Crist arriba i comença, de nou, el sacrifici final. Potser el turment és un vocatiu del tu. Les cambres velles i enderrocades (v. 1, 18, 30) ara esdevenen estances: ja no tenen colors sinó que són profundes i obscures i en hipèrbole “amplíssimes”. De totes maneres, tampoc allí la fuga del jo era possible. Les portes es tanquen igual darrere d’un jo que, per dues vegades, se’ns defineix com a ombra, com a mort. És el jo a l’Hades com Orfeu o a l’infern com Dante. Potser són les “estances” corporals. Sembla que el crim ja ha estat comés; resten els objectes letals, les taques de sang als miralls duplicats del lavabo com al vers inicial (“Miralls. Relleus i taques.”). La sang és pertot, pels lavabos, els miralls i el sòl de fusta (de taüt) de la golfa (v. 10); com si foren fotos pericials de la policia. La revifada ha estat de veritat sagnant. La fusta és fosca, mentre que els cantons eren de plata (v. 31). L’enumeració caòtica s’acompanya amb el polisíndeton de la conjunció *i*. Els sostre/morts tenen bestioles (cucs, rates), encesos com pous, com sexes; juga Bonet amb el doblat “full”-“fulles”. Els papers, ja siguen poemes -com el mateix “DIVUITESQUES”- o els de de les parets, cauen com fulles; com les barres tipogràfiques pel vers. Les visuals fulles són en sinestèsia aspres (tacte/gust), com el poema que llegim. Oposat a la caiguda, queden penjades les despulles dels trofeus de caça (“raboses”) o animals escorxats, i així es recuperen versos anteriors (v. 5/8). L’amor és penjat com Crist al crucifix o els retrats familiars o oficials on veiem reis o cabdills a cavall que renillen; com fantasmes. Potser són vius o potser renillen de por. Tot et serà pres diu la Bíblia, tot és vanitat de vanitat. “Tot és amarg” escrivia Bonet al v. 22. Tot és vell i putrefacte com deien els surrealistes. El segle XVIII del títol, el de la Raó, és mort; és, com dirà Navarro a *Bardissa de foc*, un “mussol a les ruïnes” de la pensa. De sobte el jo torna a aparéixer per entonar un càntic a la manera del *topoi o tempora o mores*:

oh Temps! enceta

La marxa/ brollant de l’aigua bruta de les hores. La dona assassinada a picolades
Estranyes de l’oblit. El cadàver que sóc i de malalta joia/ d’ulls encesos.
Les estances tancades com a a xarxes/ teranyines/ paranys i ganivets/ quina
Desesperança/ cruel/ quina vergonya!/ fàstic/ i pansits/ negres els préssecs que deixí a la taula.
Les nines assassinades te’n recordes?/ recordes? (v. 39/44)

El jo invoca el temps en exclamació. Li demana que es desperte, que avance, potser que el

mate. El curs del temps és descrit amb un circumloqui fluvial: l'aigua bruta, estancada de les hores, ha de brollar. La violència impera: "a picolades". La següent imatge és d'un cadàver femení: l'"oblit" o el temps personificat és l'assassí de la dona. Aquesta esdevé metonímicament carn tallada a trossos. A la dona li segueix el jo com a víctima; en una metàfora *B és A* trobem "el cadàver que sóc"; alhora és una paradoxa, ja que quan mor el jo deixa de ser. L'estranya alegria o malaltia sembla l'amor que encén els ulls; potser són les drogues. Els cadàvers no tenen ulls, però potser ressusciten, o els ixen pels ulls els focs follets. La febra de la malaltia encén el cos del jo i potser de la dona. Torna Bonet a introduir la imatge de les "estances" com al v. 33. Aquestes són les estrofes i les estades a l'infern rimbaudianes. Tornen a tancar-se les portes de les estances (v. 33/34) i es queda el jo i nosaltres, el lector/a, atrapats allí: els versos o les cambres són "xarxes" o -en cohiponímia- "teranyines" i "paranys"; aquests dos mots són al·literats amb la sibilant i la *ny*. Els paranys menen als ganivets i a la mort i de nou arriba el desconhort.

Els termes abstractes negatius se succeeixen: "desesperança cruel [...] vergonya!, fàstic". L'obscé abans descrit -la mort o el sexe suggerit- son rebutjats amb exclamacions. El to col·loquial de la vergonya deixa pas a dues imatges surrealistes: el podriment de la fruita ja negra i en sinonímia pansida; i la imatge de les nines paradoxalment assassinades que també empren els primers Navarro, Jaén i Palomero. Hem passat de la víctima dona a les nines. El jo continua el monòleg interior i ara pregunta a un tu, potser el Temps o l'oblit, potser al lector/a, si recorda allò que li ha contat o que li contarà tot seguit. El poema acaba amb el mateix camí que introduïa als versos 4/5 i es preguntava si existia al v. 13/14.

i el camí

Que duu al camp de batalla on vaig demà: sí les espases
 Colpegen cuixes brunes/ colpejaran ja sempre fins a l'alba/ però tu
 Fes-te enrera/ fes-te enrera que el plor/ que l'angúnia no em furti la victòria
 No em furti les besades ni el doll fèrtil
 de l'abraçada roja. (v. 44/49, fi).

De sobte el jo sap que el camí existeix, ho assumeix, com indica el col·loquial "sí"; el jo ha de partir demà, potser al servei militar; el jo es contesta a si mateix després que tothom (el temps, el lector/a) calle. La guerra nocturna és el futur que l'espera: les cames brunes sofriran d'amor fins l'alba. L'amor sembla etern, "ja sempre". Però de sobte l'adversativa "però" ens introdueix una ordre dirigida a un tu; el jo vol gaudir i véncer l'amor ("besades") i la mort ("l'abraçada roja"), la virginitat o la sang fèrtil a doll. El camp de batalla pot ser d'amor. Però per aconseguir això cal que s'allunye el tu; tal vegada aquest plora, o, en vore'l, el jo sent desitjos de plor i "angúnia"; desitja que no hi haja testimonis que es taquen de sang, o bé que el tu (temps) se suspenga. La imatge final

de “l’abraçada roja” és bella i eròtica, potser esquerranament política. Fins ací la nostra anàlisi del poema de Bonet; com a conclusió direm que és una mostra perfecta dels primers 70 valencians: inclou violència unida a sexe, metapoètica i neobarroquisme en la repetició de mots i en la sinonímia i cohiponímia.

C. El poema 8 de *L’esmorteïda estela de la platja*

De Jàfer hem triat el poema 8 de *L’esmorteïda estela de la platja* (Jàfer, 1988: 54). És dedicat a Kety, com un poema de Navarro de *grills*. . . . Consta de 4 estrofes: tres quartets i un aariat final. Té versos molt llargs i irregulars. La primera estrofa diu:

Calenta zona de nits obertes i ofegades.
Ample desert carbonitzat de calç. Ulls vius.
Estona del més enllà. Vibres asexuades llepen
pells astorades, pel·lofes de llavis ressecs. (v. 1/4)

Els dos primers versos ens emplacen localment i el tercer temporalment. La manca de determinació al llarg del poema potencia la força de la imatge. Els locals “zona” i “desert” s’intercanvien els adjectius; el desert no és calent sinó ample; les nits no són tancades sinó obertes (v. inici poema 11 de *L’esmorteïda estela de la platja*) i sinestèsicament ofegades. L’ofec prové del calor. “Obrir-se” equival al seu contrari: l’estrényer o ofegar-se. L’obertura suposa la mort. El desert és lluminós i la calç blanca ha esdevingut carbó negre. A diferència de la cendra, els ulls són “vius”, desperts; potser són els ulls de la cendra com en tants versos de Navarro. Potser són els estels, o els de les vibres del v. 3. No sabem si qui vigila en alerta és el jo o el tu. Al tercer vers apareix una misteriosa “Estona del més enllà”. El temps ha creuat la zona o el desert de la vida. Potser ocorre açò en l’orgasme, en el somni o en la mort. L’estrofa acaba amb una imatge eròtica acompanyada d’una certa al·literació de la lateral, malgrat l’adjectiu “asexuades”. Les “pells” metonímiques tenen un gran temor per culpa de les vibres fàl·liques que les llepen amb verí. Després del bes mortal les pells esdevenen “pel·lofes de llavis ressecs”. Les vibres o escurçons se suïciden quan el foc dels v. 1/2 els envolta.

A la segona estrofa continua la imatge necrològica:

Pols, sabuda, vella pols de l’os traïdor i teu.
No escolto que m’estimbo, mai més no dormo,
guaito descalç al gel, no penso, mai més no enyoro.

Ja són ací el tu i el jo, tots dos morts. El primer esdevé metonímicament un “os traïdor” i fàl·lic; potser pertany a la closca del cervell (v. 8) intel·ligent. El jo sap (v. 5) que el tu el traïrà com Judes aquesta nit, però no pot o no vol evitar-ho. Saber és negatiu. La traïció potser dura fins i tot rera la mort. Tant en Navarro com en Bonet i també en Jàfer, els mots “pols” i “vells” són negatius, tret propi de l’avantguarda. La negació esdevé la manera de ser del jo: no té sabates, és “descalç”; no pensa, com el “*nevermore*” de Poe, i deixa de descansar, de somniar i dormir, de desitjar. Si a les estrofes 1 i 3 i al v. 5, els noms apareixien sense determinatnt, ara els verbs transtius, acumulats en asíndeton, perden també el CD. Com en un malson de caiguda d’àngel damnat, el jo no escolta mai el colp sobre el terra. L’únic que sent com a propi, gràcies al díctic, són “aquestes closques”; però els polps llefiscosos com les vibres del v. 3 no tenen closques, ni os; el jo és, per tant, fàcil de penetrar pels enemics. L’al·literació de la *m* domina els v. 2 i 3, cacofònicament. Els polps semblen sexuats. Tenen tinta i escriuen. Com al v. 5, es repeteix dues vegades un nom; allí era “pols”, ara “closques”. Aquest recurs suggereix una oralitat, una immedietasa i pressa i paüra (volguda o no) propi d’una d’escriptura automàtica que es vol eròtica.

La tercera estrofa diu:

Punys. Ulls. Pus de cera raja. Encesa cama de mercuri.
El voltor. Noces de sàvies bruixes emmetzinen gerres
Instants enverinats de polpes mentideres, filles
del teu amor pudent. Parpella cega, relluent parpella cega. (v. 9/12)

Com en un guió de cine, veiem els “punys” contra els “ulls” i aleshores no ix la sang sinó “pus de cera” blasfema. Els ulls són dormits, morts. El verb en hipèbaton es posposa i rimen internament així els tres noms: “punys [...] ulls [...] pus”. La “cera” del ciri rima amb “encesa” i es derreteix. El pus puja i ix, és seminal com el mercuri per la cama o els llits cremats de sexe. L’amor esdevé una febre, i el deliri confon el blanc de la cera i el negre del mercuri, del voltor i de les bruixes. Els elements negatius i castigadors vénen de dalt; actuen sobre la carronya del jo, on recullen la mandràgora i celebren misses negres. Les persones són gerres de fang bíblica amb sang pudenta i putrefacta com dicten els cànons surrealistes, sobretot dalinians. El temps del tu o el del jo, tan breus, a penes uns instants, són ara “enverinats” (sinònim d’emmetzinar) com un damnatge, eternament. No sabem si les “polpes” són el resultat o la causa del verí. En tot cas, la carn dels fruits saborosos o prohibits són letals, com les pells resseques (v. 4) i sobretot l’os del tu (v. 6). Si abans aquest era qualificat de traïdor, ara és la “polpa”, és a dir, el fruit de l’amor mort del tu, qui és

“pudent”, qui put a traïció. La fi del v. 12 és magnífica: “Parpella cega, relluent parpella cega.” Els ulls mutilats del v. 9 són en realitat cecs; la parpella és inútil, l’ull és fals com el tu o l’estructura de sonet del poema; i tanmateix paradoxalment l’ull cec rellueix. “Pudent” i “relluent” rimen. Aquesta parpella repetida com en un conjur (com la pols al v. 5 o les closques al v. 8) potser és una imatge en absència del jo o del tu. En el fons potser el tu és l’ull creador o Déu. El poema acaba amb una relaxació rítmica:

Tinc vòmit del dia. Escupo a la calavera. Em desespero.

La calavera riu frenètica. La platja jau, al·lucinada. (v. 13/14, fi)

El jo reapareix després de la segona estrofa per desesperar-se. Les comes d’aquella estrofa són ara punts; el ritme és més lent però la situació igual de negativa. El jo, víctima del real, odia el dia. Té ois de la calor llefícosa i pudenta. Amb els llavis ressecs de desig escup a la calavera que sempre riu. La calavera pot ser la lluna, el jo o la imatge del jo en la mar; tal vegada fa referència a l’estela de la platja esmorteïda del títol. El v. 14 i darrer té dos hemistiquis octosíl·labs: “La calavera riu frenètica. [8] La platja jau, al·lucinada. [8]”. “Calavera” és l’únic nom determinat del poema, amb “El voltor” (v. 10) a inici de vers. Com si foren correlatius: el voltor ve a pel jo que esdevé calavera, closca (v. 8) o corfa o pell de fruit/cos ressec. Si les pells són “astorades” al v. 4, ací la riella és histèrica, “frenètica”. El text finalitza amb una imatge bellíssima: “La platja jau, al·lucinada”. La platja es personifica i com un animal o horitzó s’allarga a la fi del dia, disposada com el jo a dormir o morir; potser el capvespre o l’alba, són, per fi, la salvació per al jo. Té el vers una al·literació de la palatal *j* i una rima interna en *a-a*, oberta com les nits del v. 1. Torna el poema a començar com el cicle vital o la tortura. No sabem qui hiptonitza la platja o qui li fa obrir la boca.

D. Els tres textos inicials d’*Àfrica* de López i Barrio

Del llarg poema que conforma *Àfrica* de López i Barrio hem triat els 3 primers textos. Els subratllem. El primer poema diu:

Àfrica somnia fal·lus dempeus sobre
la terra. Orba i silent. Malalta de nits
i llunes enceses. Tremola i amaga dintre
seu fogueres i cants. Calla i mira els
arbres bojós. Guarneix el seu cap amb
llum de xiprers i espelmes.

López i Barrio (1975: 9)

És possiblement l’inici de llibre de la poesia dels 70 més enigmàtic i impactant, junt amb

l'“Oh! Per què a tots els fronts aquest desert de saules?” d'*Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* de Sánchez-Cutillas i el “Feia una nit d'arbòria esplendor” d'*Els caçadors salvatges* de Jàfer. El vers de López i Barrio ens recorda alguna imatge de l'Estelles eròtic³⁴⁵. No sabem qui és aquesta Àfrica. Si és el continent o una dona. En tot cas és algú que dorm i somnia. Potser és el poemari allò que ella somnia. El “dempeus” pot acompanyar “Àfrica” o els “fal·lus”. En tot cas el vers indica una verticalitat orgullosa. Els següents versos es presenten una dona malalta o nimfòmana: “Malalta de nits i llunes enceses.” La lluna ens remet a la menstruació i potser al desvirgament. Al poemari la vista i la parla s'enllacen: si al v. 2 diu “Orba i silent”, al v. 4 en hipàlage-propàlage insisteix en el contrari: “Calla i mira els arbres bojós”. Els arbres personificats es mouen amb la tramontana enfollidora; els arbres són com els cabells del tronc.

El poema acaba així: “Guarneix el seu cap de xiprers i espelmes.” Potser els arbres d'abans són aquests xiprers naturals o minetes en nit de tempesta. Tots dos elements comparteixen una verticalitat antitètica: poden ser símbol de la mort (“xiprer”) i de la vida potser ultraterrena (“ciri”). La llum potser simbolitza la intel·ligència i el foc la destrucció i la mort. En tot cas, és perillós encendre la nit del v. 2; però també el “cap”. Sembla Àfrica una bruixa, una sacerdotessa, algú fora del normal, boja, que dorm dempeus, vertical, com el xiprer i l'espelma encesa. Que “Tremola i amaga dintre seu fogueres i cants”. S'estableix, doncs, definitivament, la dualitat clar/obscur i s'obre el terreny de l'ambigüitat: el furor sexual sembla aliar-se amb el saber ocult dels iniciats (“amaga”), i amb la creació literària (“cants”). La tremolor és de fred, de por, però també de tensió volcànica i eròtica. La llum de la flama és intensa però efímera com veurem a la fi del poemari que serà la seua vida, si és que Àfrica no és ja morta des d'aquest text. En conclusió, Àfrica se'ns presenta com una dona alhora boja o insensata i potser nimfòmana. Ja des d'aquest primer text el lector dubta si els verbs són en indicatiu o en imperatiu; és a dir, si només es descriu el que fa Àfrica o si bé algú l'aconsella o li mana certes accions.

El segon poema fa així:

Ses cuixes humides demanen obrir la
terra, bramular, sentir sirenes. Vol
clavar-se lentament vidres a les palpebres.
Àfrica jugant, boja, es penja del gebre i
ens somriu ràpida.

López i Barrio (1975: 11)

Continua ací aquesta Àfrica boja de sexe i pel sexe. En lloc del somni ara en metonímia les seues

³⁴⁵ Per exemple, diu el personatge Diana: “Sota la lluna gran, i dempeus sobre l'herba, / el meu cos té un propòsit invencible d'ofrena.” (Estellés, 1999: 86)

cuiques “demanen”, i ella tota “vol”. Fixem-nos en el possessiu arcaic “ses”. Les cuiques anhelen no obrir-se sinó obrir, humides, el foc de la lava: “obrir/ la terra, bramular, sentir sirenes.” El verb “bramular” segons el *DFab* vol dir “fer crits els bous i animals afins”, però també “fer soroll la tempestat, de mar avalotada.” Trobem el joc humit/sec, mar/terra. La terra s’obri com a l’oracle, les cuiques com a l’amor. Les “sirenes” tenen en el sentit tàctil i auditiu dos significats: les del mar d’Ulisses (és a dir, Àfrica vol l’impossible, el plaer total malgrat la mort segura pel sacrifici) però també les sirenes de l’ambulància després de l’automutilació. I és que Àfrica: “Vol/ clavar-se lentament vidres a les palpebres.” Per què vol aquesta quedar-se cega o orba com al poema 1? Per no veure la realitat? En tot cas, l’acció és voluntària, com se’ns torna a insistir als versos següents: “Àfrica jugant, boja, es penja del gebre i / ens somriu ràpida.” És Àfrica una xiqueta o una boja, una Lolita (com la de *Crònica carnal* de Palomero) innocent però perillosa: crida, juga, es penja potser del balanci. L’inestable del gebre pot desfer-se a força de calor sexual. Sembla que Àfrica es penedeix d’haver provocat. Darrere del gebre hi ha la fàl·lica estalactita i el *flash* de la càmera provocativa: “i/ ens somriu ràpida.” Sembla un eco gimferreria com hem explicat més amunt d’aquesta tesi.

El tercer poema diu:

A la nit omple la barana de nines
i espera que la lluna les mate. Arrossega
els pits per les teulades. Plora sota
la taula. Mossega flors de taronger i acarona
la mar amb la punta dels dits. Fuig entre
les esquerdes de la tarda.

López i Barrio, 1975: 13

L’adjectiu “ràpida” amb què acaba el segon poema desencadena les accions (suposem que d’Àfrica) al poema 3 al llarg d’una nit i quasi un dia complet : “omple” i “espera”, “arrossega”, “plora”, “mossega”; i, a la fi, en lloc d’esperar com al v. 2, “fuig” quan la nit és a punt de caure, com ens diu la metàfora de la fi: “entre/ les esquerdes de la tarda.”. No sabem per què fuig ni què tem. Potser del fet de comprovar que, per culpa d’ella, la lluna personificada assassina les nines. Tal vegada l’assassinat de les nines simbolitza la pèrdua de la infantesa; la trobem també a *grills*. . . de Navarro i a *Cadells de la desfeta* de Jaén (1976: 27). Ens hem de fixar també en la posició d’Àfrica: omple la barana, sempre en un balcó, mirant. La seua reacció és infantil: “Plora sota la taula.”, però també irracional: Àfrica espera (en ascepció temporal o delitosa, com als dos primers poemes) l’impossible, i alhora és antitètica i imprevisible ja que alhora “mossega” i “acarona” suaument. No sabem si els “pits” per les teulades són d’ella o de les nines. Potser l’azahar siga el blanc símbol dels

pits; potser hi ha una referència a la lluna. O potser Àfrica siga negra de pell. L'escuma del mar ens remet a la llet o el semen. El fet que no agarre el fal·lus/mar sinó que tímidament acarone potser indica inexperiència o timidesa, fet que contrasta amb la seua provocació. La barana pot ser d'un balcó, d'una escala, però també del mar. La marejada serà la mà assassina de la lluna. El poema acaba amb un "fuig" que trenca l'"omple" del vers inicial. La imatge "esquerdes de la tarda" és molt bella i capvespral.

L'aportació de López i Barrio a la línia dels bruixots és la concentració en pocs versos de tot un món màgic suggerit. Podriem dir que *Àfrica* és l'exponent del retoricisme minimal. El personatge d'Àfrica és molt interessant; ja teníem a la poesia catalana altres *femmes fatales* o misterioses com la *Nadja* de Breton; pensem en la Jacqueline d'Estellés, la Lulú de *Delta* de De Palol o bé altres com, per exemple, la dona de *Meteors* d'Ivic, llibre traduït per Bessó. Aquelles, però, eren dones dretes i fetes. Aquesta Àfrica sembla més a la *Lolita* de Nabokov, jove però reptadora. L'aportació d'aquesta Àfrica és que alhora és provocadora com les anteriors, però fràgil i tremolosa.

E. El poema que hem triat de Seguí, pertanyent a *Cossos/espai*, diu:

Experiència del mal
cos obert a l'insòlit:
el vertigen
crea abismes
 abismes
 abismes
 un abisme entre la teua distància
i la meua
 un pont
flux de set
 pont:
 penetra (Seguí, 1976)

El poema treballa un tema molt seguinià, anunciat ja al vers inicial: "Experiència del mal"; el "mal" a la manera sadiana o batalliana més que cristiana s'exemplifica en una obertura alhora letal i sexual³⁴⁶: "cos obert a l'insòlit: "; l'insòlit és segons el *DFab* allò extraordinari, inacostumat. Els dos punts introdueixen una màxima o aforisme rimat: "el vertigen/ crea abismes/ abismes/ abismes". El vertigen ací no ve associat a l'altitud sinó a la pregonesa; la

³⁴⁶ V. fi del poema dihuít: "¿obrí els seus pits?" Recordem al lector/a que el llibre de Seguí *Cossos/espai* no està paginat.

caiguda en el mal, en el penya-segat o en el riu o mar des del “pont” del penúltim vers és també “insòlita” ja que no sembla tindre fi: el mot “abisme” és repeteix quatre vegades, com si fos un eco, un càstic grec o una invocació. Contra la iteració de l’“abisme” apareixerà la del “pont”. Les repeticions creen la rima, fins i al punt que tenim aquest esquema mètric si comptem amb els versos partits: --aaaa-b-c-c-b. Ja hem dit més amunt que la repetició de mots és un tret dels telquelians (ací Ventura Melià), però també de Bonet o Morell.

A la fi del poema apareixen per fi les persones líriques, el tu i el jo, metonimitzats en el concepte abstracte “distància”, un dels isomots del poemari. El text acaba així: “un abisme entre la teua distància/ i la meua/ un pont/ flux de set/ pont: / penetra”. Si llegim aquest final de poema com eròtic, paradoxalment, la “penetració” del jo en el tu, o a l’inrevés, és impossible: els dos s’estimen en llunyania hiperbòlica (“un abisme entre la teua [. . .] i la meua”); aquesta llunyania, però, es matisa amb la paraula “pont” repetida als v. 9 i 11; aquest és descrit amb una sinestèsia: “flux de set”; el tacte (“flux”) vol gust (“set”), però no en té; el pont veu passar l’aigua, el “flux” vital i sexual però no en beu, com si fos Tàntal. Ara bé, subliminalment sí que veiem una esperança. Tot el poema és un *zoom* des del gran pla general dels “abismes/ abismes/ abismes” fins el primeríssim pla del “penetra”. Rera els 3 “abismes” desplaçats a la dreta, la càmera s’acosta i ja apareix un de sol: “un abisme”; després entre el tu ja veiem, adeterminat, en la llunyania, “un pont”; després la “distància” entre el tu i el jo -com el sintagma- s’escurça: ja som sobre el “pont” i, just quan el passem, és a dir, quan desapareix el mot “pont”, aleshores arriba el “penetra”. Aquest verb, col·locat estratègicament a la fi de poema, és el segon del text amb el “crea” del v. 4; així resten unides, com sempre en Seguí, la creació (literària o fílmica), la violència i l’erotisme. Podeu llegir els seus assajos sobre Bataille, Sade o Caan a *Cairell*.

I ara, per acabar, tornem al poema; si férem una lectura circular i manipulada llegiríem: “penetra [. . .] el mal al cos obert”. Fònicament el text és molt interessant; el mot “obert” del v. 2 se’ns suggereix en el mateix vers amb la iteració de les vocals obertes: “c[o]s ob[e]rt a l’ins[ò]lit”; més avall llegim, imitant la còpula, dos “p[o]nts”, com el “teua” i “meua”; fins i tot la fi del poema “pont: / penetra” sona a “compenetra”. Gràficament veiem la narració que hem contat abans gràcies als versos desplaçats a la dreta: primer “abismes”, un poc més a la dreta “un pont”, un poc més a la dreta un “pont” i a la fi, el més a la dreta, “penetra”. El mot “distància” apareix just a la fi del vers més llarg, el decasíl·lab v. 7, l’únic d’art major; contra aquesta distància, per afavorir el sexe, s’abreugen els versos³⁴⁷.

Fins ací la nostra anàlisi d’una tria de poemes que considerem avantguardistes. Com a conclusió, enumerem els motius pels quals els dels 70 poden ser qualificats al nostre parer de poetes

³⁴⁷ Seguí organitza dos poemes amb els versos parells més breus però sense desplaçaments: (1976: s/n, 15é poema) i (1982: 28).

avantguardistes:

- en l'axioma imatgístic quasi tots, excepte Verger, Beltran i Mestre. Podríem dir, capgirant Dalí, que la diferència entre Verger i la resta del nucli dur dels 70 és que ell sí que és no-surrealista.

- en l'heterodòxia i el gust per la provocació; com a teòrics en poètiques, assajos i declaracions Fabregat, Navarro (1974a: 9; 1974b), Ventura Melià (Fabregat: 1974a: 130-133) i sobretot Piera i Jàfer quan es declaren antiavantguardistes. Ventura Melià i Fabregat fins i tot han fet de si mateixos uns personatges públics indefugibles de la seua obra literària. En el cas de Fabregat, la iamtge pública és superior a la literària, malauradament molt minsa.

- en l'erotisme. Alguns d'ells foren homosexuals militants; per exemple, escriu Jàfer aquest combatiu poema anomenat "Nu lliure": "Besa el teu company, / exalça el seu cos, / fecunda el seu bosc, / defensa la teua terra." (Jàfer, 1988: 254). L'erotisme esdevé revolucionari i metapoètic en el cas de *L'ou de la gallina fosca* de Navarro i *Discursos de salvació* d'Escudero; esdevé lúdic - sobretot al·ligerat- en el Palomero de després d'*Innocents de pagana decadència*. Bessó és el més imatgístic en la descripció de les parts erògenes i la còpula. Seguí domina, com Bessó, l'erotisme metapoètic. La blasfèmia i l'erotisme s'uneixen en Jàfer i sobretot en Bessó.

- en la revolució política. El millor Granell i Pérez Montaner s'acosten a l'expressionisme. Bessó es mostra més simbolista, ço és, més elusiu, i en canvi Beltran i, molt poques vegades Granell, són directament pamfletaris. La transformació lingüística de la societat es pot produir al marge del llenguatge estàndard però també lluny del llenguatge realista oficial com en *L'ou de la gallina fosca* de Navarro, com declara ell mateix (Martí, 1986); Granell s'instal·la dins del llenguatge estàndard opressor, i el deconstrueix a poc a poc: distorsiona la sintaxi, introdueix imatges il·lògiques i sobretot desemmascara els seus pilars conceptuals com són la pau, la guerra o els pares. Piera cerca la revolució, com Aragon, des de l'ortodòxia mètrica.

Amb aquestes reflexions donem per acabada la Primera Part d'aquest estudi. A continuació analitzarem l'obra inicial de Joan Navarro.

SEGONA PART: EL PRIMER JOAN NAVARRO (1974-1987)

PORTELLA

Caçadors, caçadors, trenqueu els espills i escolteu la veu de les coves, la veu de les barques que dormen als aiguamolls dels ulls, a les platges d'Enlloc, a l'ombra dels pollancre.

Aquest insensat joc d'escriure! Tatuat, a entrada de fosca, la pell de les arrels, escriure-hi missatges: Dispareu més fort contra els romàntics!, Soldats, no dormiu, estigueu alerta!

El verí, per damunt les taules de marbre, aquest verí dels signes que t'han begut la sang com una sangonera, i crides ben fort que és un paisatge massa desolador aquest, el de les paraules, i salpes a l'alba amarat de suor, ferit per la llum que podreix la pluja. Qui t'ha donat el do de la paraula, l'ull de veure per darrere l'escenari, la llum del gel?

Caçadors, caçadors, ell porta sang als llavis, i el coltell a la mà; és la veu de les coves i de les barques: és la cova i la barca.

Joan Navarro³⁴⁸

³⁴⁸ Escrit a València, l'hivern de 1982. Encapçala *Cap al tard* de Joan Terol (1982: 7).

1. BIOBLOGRAFIA

En aquesta segona part analitzarem la poesia de Joan Navarro entre 1974, any de l'antologia *Carn fresca* de Fabregat i del seu primer llibre publicat, *grills esmolens ganivets a trenc de por*, fins el 1987 quan apareix *Salvatge a Reduccions* i comença un període de silenci – només trencat per la *Tria personal* (1992) on només era inèdit el “Pòrtic” - que dura fins el 2004 amb *Magrana*; a partir d'aquesta data publica amb normalitat fins ara (2015). Desitgem que aquesta Segona Part ajude, des de València, a reinvidicar Joan Navarro, com ja ha fet Jordi Marrugat (2013) des de Catalunya.

1. 1. Breu biografia

Joan Navarro Tercero naix el dia 19 de juny a Oliva (La Safor) l'any 1951. Als 9 anys entra intern als escolapis de València. Segons Jàfer s'extasia als “dolços anys 70” amb Eiseinstein (Jafer, 1988: 209). Estudia Filosofia i Lletres a la Universitat de València, on coneix Bonet i Jàfer. Amb aquest darrer viatja a Andorra i Mallorca. Guanya el primer Premi Octubre Vicent Andrés Estellés de poesia durant la carrera i aconsegueix el pacte acordat: li regala un *Diccionari Pompeu Fabra* a Jàfer, el finalista i futur veí seu en un bloc de la Zaidia del Cap i Casal. El 1974-1975 fa el servei militar a la marina, com també hi passaran Bonet i Jàfer. Viatja amb el seu amic Jaén i Urban per Bretanya, Morella i altres llocs. El 1981 és professor de filosofia a Tortosa. Es jubila el 2001 després de molts anys de professor de filosofia a l'IES Jordi de Sant Jordi de la capital del Túria. Actualment (2015) viu entre València i el sequer de Sant Antoni, Oliva. L'*alter ego* seu de *Drumcondra* (1991) viatja per Dublín i Berlín; en aquesta última ciutat el trobem sovint escrivint els estius. Ha recitat arreu dels Països Catalans i enfora: València, Gespa-Price, Price-Congrès, Elx, Barcelona, Bolonya, Sao Paulo, Mèxic, Nova York. . . Té bons amics, poetes i traductors, com el narrador Octavi Monsonís o el pintor Pere Salinas. És poeta poeta, és a dir, no fa ressenyes ni articles però sí unes presentacions -si li ho demanen- que no ho són. Últimament concedeix més entrevistes. Apareix i desapareix de jurat a diferents premis de poesia. Elabora la revista digital *sèrieAlfa. art i literatura* des del 1999. És un dels grans poetes en català vius, malgrat la seua absència a les antologies de Pere Ballart i Jordi Julià anomenades *Paraula encesa. Antologia de poesia catalana dels últims cent anys* (2012) i *Que van a dar en la mar. Antologia poética mediterránea* (2013).

1. 2. Bibliografia

L'obra estudiada ací, publicada entre els anys 1974 i 1987 -i que podríem anomenar el primer Joan Navarro Tercero - consta de cinc llibres, dels quals consultem l'original si no diem el

contrari.

1. 2. 1. Llibres (1974-1987)

Grau 0³⁴⁹. - Dos llibres inèdits - *éssers dins d'una botella verda de coca-cola* (a partir d'ara *éssers...*) i *espant al pit*- ignorats per Navarro a les seues autoantologies. El fet que no s'hagen publicat sencers ens impedeixen una lectura decent ja que no els hem llegits.

1. - (1974): *grills esmolen ganivets a trenc de por*, 3i4, València (a partir d'ara *grills...*); inclou un "AVANTPROPOS o manifest de les taronges" del mateix Navarro; fou el primer premi de poesia Octubre- Vicent Andrés Estellés (1973); ha estat reeditat per 3i4 amb pròleg de Jordi Marrugat el 2014. Preferim mantindre la minúscula al títol *grills*. . . malgrat l'opinió general, perquè creiem que li convé a la puntuació del llibre. També optem per l'adjectiu "navarrià" en lloc de l'opció "navarronià" de Josep Manuel Esteve.

2. - (1975): *L'ou de la gallina fosca*, Llibres del Mall-1a època, Barcelona; el títol original havia de ser *Ventim al bosc*; entre els diferents títols alternatius que Navarro ofereix als del Llibres del Mall, Brossa tria el definitiu; ho conta en una entrevista a *El temps* (Martí, 1986).

3. - (1981): *Bardissa de foc*, Llibres del Mall-2a època, Barcelona. La part "Mussol a les ruïnes" fou publicada per *Cairell*, 3, 1980, pàg. 15/22.

4. - (1986): *La païra dels crancs*, 3i4, València: inclou un lúcid "Introit" de Gaspar Jaén i Urban -que l'animà a publicar- i els poemes i plaquetes següents³⁵⁰:

4. 1. *Els guants del fred*, inèdit.

4. 2. *Auri sacra fames!*, publicat com a "A Ramon" al *Price-Congrés*, 1977.

4. 3. *Vaixell de folls*, Septimomiau, València, 1979; dedicat a Jaén i Urban; la primera part, "Mots inhàbils" també dins *La nova poesia catalana* (v. Antologies, E)

4. 4. *Moira*, inèdit.

4. 5 *Coltell al cap*, Viola d'Or i Argent als Jocs Florals de Barcelona del 1981; publicat a *Lletres de canvi*, 7, febrer del 1982, pàg. 5/7.

4. 6 *Arqueologia del saber*, publicat a *L'Espill*, 12, hivern 1981, pàg. 73/85.

4. 7 *La paraula no és l'ésser*, publicat a *Homenatge a Picasso*, 1984, pàg. 65.

5. - *Salvatge!*, publicat a *Reduccions*, 41, 1987. El consultem de la *Tria personal*.

Aquest cinc títols seran -en part o no- autoantologats a *Tria personal(1973-1987)*; allí inclou com a capçal l'inèdit "Pòrtic" que en l'antologia *Poemes* apareix sota el mot "Poètica". Jordi Marrugat al seu *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat* escriu encertadament: "Amb aquesta poètica, distant ja de la que havia obert *grills esmolen...* Navarro culminava catorze anys de

³⁴⁹ Copiem la idea de "llibre zero" de la fi de la contraportada de *Juvenília* de Miquel Declot (1983).

³⁵⁰ Els consultem en *La païra dels crancs*.

trajectòria i assentava les bases dels llibres següents.” (Marrugat, 2013: 376). Aprofitem el comentari anterior de Marrugat i la disposició cronològica d’aquesta tesi per deixar fora d’estudi aquest “Pòrtic”, que creiem que pertany ja al que denominarem el segon Joan Navarro Tercero i que abraçaria des de la data de composició del “Pòrtic” (feber del 1992) fins ara mateix, 2015. Al mig, entre la primera i segona part navarrianes, el text narratiu *Drumcondra* (3i4, València, 1991); un text fonamental per entendre la manera d’escriure i de sentir d’un jo-*alter ego* de Navarro.

1. 2. 2. Poemes dins antologies (1974-1987)³⁵¹

- A. - FABREGAT (1974a): *Carn fresca*, L’Estel, València, pàg. 175-195; inclou els poemes 3, 6, 11, 13, 18, 21 i 25 del llibre inèdit *éssers. . . i IV i 2* i fragments de l’1, 3 i un altre 1 d’ *espant al pit*. Reedició a Perifèric edicions, Catarroja, 2015, amb un pròleg de Francesc Calafat.
- B. - DDAA (1975): *Gespa-price*, Universitat Autònoma de Bellaterra, Barcelona, pàg. 74. Navarro llegí i es reproduïx el poema II, 3 de *L’ou de la gallina fosca*.
- C. - DDAA (1977): *Price-Congés. Els escriptors per l’ús oficial del català*, Tarotdequinze/Edicions 62, Barcelona, pàg. 100; el poema “A Ramon” (v. *La paiïra dels crancs*, 5. 2); aquest és al nostre parer l’únic text homoeròtic explícit de Navarro i només per la dedicatòria.
- D. - ALTAIÓ, V. / SALA-VALLDAURA (1979): *Les darreres tendències de la poesia catalana 1968-1979*, Laia, Barcelona, pàg. 167/168; inclouen: el poema III, 1 de *grills. . .* i el text *L’ou de la gallina fosca*, I, 10 encertadament al nostre parer dins del seu “retoricisme màgic” i copien el vers “L’ham de viure és la por, llop cru de fam” (Altaió/Sala-Valldaura, 1979: 77). A banda de comentar breument *grills...* inclouen Navarro i Jàfer entre els que “en l’arquitectura preciosista o en la moral, han tematitzat l’homosexualitat.” (Altaió/Sala-Valldaura, 1979: 45) -no estem d’acord- i destaquen llurs “focs de l’aquelarre” i “desficcis fantasmagòrics i místics” (Altaió/Sala-Valldaura, 1979: 43 i 55).
- E. - (MARCO, J. / PONT, J. , 1980): *La nova poesia catalana*, Edicions 62, Barcelona, pàg. 275/282. L’antologia consta: de *grills. . .* els poemes I, 5, II, 1 i III, 5, 6 i 11; de *L’ou de la gallina fosca* els textos I, 4, 5 i 9. De *Vaixell de folls* apareix completa la secció “Mots inhàbils”, ja que Marco i Pont trien els poemes 2, 3 i 4 i el mateix Navarro inclou l’1 com a “Poètica” (Marco/Pont, 1980: 276). Una versió castellana: *La nueva poesía catalana. Texto*

³⁵¹ No hem consultat les antologies G, H i I.

bilingüe, Plaza & Janés, Barcelona, 1984, pàg. 248/265; de Navarro es repeteixen poètica i textos i ara s'inclouen "Mussol a les ruïnes, I" i "Epíleg" de *Bardissa de foc*; aquests dos textos amb el títol dels primers mots. La traducció de Navarro és de Pere Rovira³⁵². Marco i Pont escriuen encertadament que, com altres coetanis, l'obra Navarro participa de la "postura postsurrealista –el surrealisme com a afecció tècnica" (Marco/ Pont, 1980: 75) i alhora "destil·la aquest esperit simbolista amb la força del poeta *voyant*. Com el de Rimbaud, el seu "jo" és un "altre". És un "jo" que no pensa, sinó que és pensat per d'altres forces - desconegudes, subterrànies, ocultes- que s'imposen violentament" (Marco/Pont, 1980: 80); a continuació posen com exemple la fi del poema I, 5 de *L'ou de la gallina fosca*; més avall li dediquen unes pàgines (Marco/Pont, 1980: 112-115).

- F. - BOFILL I FERRO, J. / COMAS, A. (1981): *Un segle de poesia catalana 3*, segona edició (la primera és del 1968), Destino, Barcelona, pàg. 544/547; Comas tria el poema II, 2 i el poema I, 5 de *L'ou de la gallina fosca*. La "Nota introductòria" del mateix crític només diu: "Poesia plena de possibilitats expressives i que assoleix sovint una noble transcendència. Aquesta veu valenciana és paral·lela a la dels grups més joves de Catalunya." (Bofill/ Comas, 1981: 545).
- G. - KOSIR, N. / MENART, J. (1982): *Katalonska Lirika Dvajsetega Stoletja*, Cankarjeva Založba, Ljubljana, 1982.
- H. - SACALIA, G. (1983): *Il Pomerio*, Eliotropia, Reggio Emilia.
- I. - DDAA (1983): *Homenatge a Vicent Andrés Estellés*, Facultat de Lletres de Tarragona, Tarragona; preparat el 1979; Navarro inclou el poema I de "Lluna de terra".
- J. - DDAA (1984): *Homenatge Picasso*, Fundació Renau, València, pàg. 65; inclou "La paraula no és l'ésser".
- K. - PUJOL, V. (1985): *Territoris (Vint-i-quatre poetes, tres pintors)*, Columna Edicions, Barcelona, pàg. 50/52; inclou un primer esbós de la III part de *Salvatge!*; és l'únic valencià dels 24 poetes.

³⁵² Com a curiositat, cal dir que Rovira, bon traductor literal, canvia la fi de *Bardissa de foc*: "He aquí la tragedia de Aquel que se sentía inmortal."; en l'original posa "es sabia inmortal."

L. - CABANILLES, A. (1985): *La vella pell de l'alba*, 3i4, València; inclou: *grills*. . . II, 3 i III, 10; *L'ou de la gallina fosca*, I, 1, 5, 7 i II, 1; de *Bardissa de foc*, “Lluna de terra”, I i VI; “Mussol a les ruïnes”, V i VI i “Camp de les aigües”, VI.

M. - FERRER, E. / PELLICER, J. (1986): *Antologia d'escriptors de la Safor*, Gregal, València, pàg. 113-116; inclouen: de *grills*. . . II, 1, III, 8; de *L'ou de la gallina fosca* l'I, 5 i 10; de “Vaixell de folls” els textos 9 i 10 de “De paper de vidre”; de *Bardissa de foc*, el III de “Lluna de terra”, III; “Els ulls del fred”, VIII; “Mussol a les ruïnes”, II i “Camp de les aigües”, VII i VIII; el penúltim text d’ “Arqueologia del saber”; i “Coltell al cap”, III.

1. 2. 3. Bibliografia després de 1987

Ha escrit els següents poemaris des del 1987:

(2004): *Magrana*, València, Brosquil.

(2007): *Sauvage!*, Le Noeud des Miroirs, Fajoles-Toulouse, 2007 [Traducció d'Amparo Salvador i Adel Gato]

(2010a): *A deslloc*, Edicions de la Guerra/Denes, València [II Premi Carles Salvador de la Universitat Politècnica de València]

(2013b): *BWV 988*, Sao Paulo, Brasil, 2013 [no l'hem consultat; una secció homònima apareix dins *A deslloc*].

(2014a): *El plom de l'ham*, Edicions 62, Barcelona [LXII Premi Ausiàs March]

Ha escrit tres llibres amb el pintor Pere Salinas:

(2008): *Atlas (Correspondència 2005-2007)*, Tàndem, València.

(2010b): *Grafies·Incisions*, Diálogo, València.

(2014b): *O: Llibre d'hores*, Edicions 96, Carcaixent (2015).

I un llibre amb Salinas i amb la poetessa argentina Liliana Zemborain:

(2015): *Llum cinabri /Calma tectònica*, Tanit, Manresa.

Navarro després de 1989 té tres antologies exclusives:

(1992): *Tria personal (1973-1987)*, Edicions de la Guerra, València: inclou de *grills*. . . : II, 1 i III, 6, 7 i 11 ; de *L'ou de la gallina fosca*: I, 4, 7, 12 i 14; II, 2 i el “Glossari d'acomiadament”. De *La païra dels crancs*: “Nu amb una llavor al puny”, “A portes de mar”, els dos primers poemes de “Vaixell de folls”, i, sencers, “Moira”, “Coltell al cap”, “Arqueologia del saber” i “La paraula no és l'ésser”. Els poemes de *Bardissa de foc* són els següents: “L'inici

impossible”, “Lluna de terra”, II, IV, V i VI ; els poemes II, III i VIII d’ “Els ulls del fred”; els textos I, II, V i VIII de “Mussol a les ruïnes” i de “Camp de les aigües”, l’I i III. I, per fi, sencer, *Salvatge!*

(2005): *Poemes*, Aula de poesia de la Universitat de València, València; inclou entre els ací estudiats només el “Mussol a les ruïnes” de *Bardissa de foc*.

(2013a): *Parla de plom*, Institució Alfons el Magnànim, València; inclou entre els ací estudiats els poemes I, III i VIII de “Lluna de terra” de *Bardissa de foc*, “Moira” i “La paraula no és l’èsser”.

Navarro ha estat antologat a *Poesia catalana contemporánea*, Tòquio, 1991. I a *He decidido seguir viviendo...*, Mèxic, 2004. Com a antologador podeu seguir tries pròpies i alienes a sèrieAlfa; algunes d’aquestes són esmentades per Marrugat (2013: 434/435).

Com a traductor, Joan Navarro ha treballat els següents títols en paper i al català: *Amado mio* de Pasolini (Llibres del Mall, Barcelona, 1986), *Una antologia* d’Orides Fontela (3i4, València, 2010), *Vorejant el caos* de Majela Colares (Confraria do Vento, Rio de Janeiro, 2013), *Després del diluvi i altres poemes* d’António Moura (Ed. 96, Carcaixent, 2013). Amb Octavi Monsonís tradueix *Óssos de sípia* de Montale (Gregal, València, 1988), premi Cavall Verd de traducció poètica. En castellà ha traduït del portugués els llibres d’Elisa Andrades *Noticias de ninguna parte* (Mèxic, 2009), *Canción retráctil* (Mèxic, 2010) i *Variado son* (Brasil, 2012). A la xarxa electrònica ha traduït molts poemes que podeu trobar a sèrieAlfa.

2. GRILLS ESMOLEN GANIVETS A TRENC DE POR

L’impacte³⁵³ de *grills. . .* i *L’esmoreïda estela de la platja* degué ser enorme; de cop i volta apareixia una poesia que no tenia res a vore amb el començat a reivindicar Estellés o amb el realisme d’Alpera o el coetani de *Gorg*. I eren obra de joves desconeguts. En català es podia també fer país d’una altra manera: amb literatura. A l’article “La nova poesia catalana del País Valencià (1974-1977)” se n’ocupa Iborra; hi estem d’acord en tot menys quan afirma: “A més a més, Navarro no utilitza a penes els jocs formals que he assenyalat en Jàfer.” Aquests es referien a *Livius Diamant* “els mots s’atreuen com petits imants, ja pel sentit, ja pel so. Els poemes de la primera part, sobretot, constitueixen una provatura sistemàtica d’associacions fòniques, amb rimes internes” (Iborra, 1995:

³⁵³ Anys més tard Lluís Messeguer escrivia: “Qui gosaria considerar més vigent *Grills esmolen ganivets a trenc de por* que *El somriure de l’herba*? Ningú, i no solament perquè la diferència entre ambdues obres no és la passió compartida pel llenguatge, sinó el descobriment –ennuolat temporalment per la confusió entre ignorància i necessitat de rompre la quietud d’estany d’aigües poètiques adormides– que la poesia és expressió de pensament i sentiment” (Messeguer, 2000: 62). El mateix Messeguer parla de la “poesia del pesament” d’Steiner. Té raó Messeguer que *El somriure de l’herba* (1980) és millor que *grills...* (1974); però, per què no compara la vigència del poemari de Piera amb una altra obra mestra coetània com *Bardissa de foc* (1981) de Navarro?

168). Matisarem açò amb les anàlisis: no n'utilitza tant, però són molt presents; aporten la música o si voleu són "els sorollets que rellisquen" subliminals amb llur cacofonia; des del títol mateix: *grills esmolen ganivets a trenc de por*. Altaió i Sala-Valldaura escriuen sobre aquest llibre. "Navarro aplega la màgia el mot i el calfred d'un món esmolat pel temor. Una mitologia, pròpia, d'animals i una selecció d'objectes com a símbols estranya i adjectivada amb aspectes negatius, amaren les comparacions i el vers, el palau d'arena que s'ensorra dins de la gola del llop." (Altaió/Sala-Valldaura, 1979: 76-77). I tanmateix no hi ha cites de Navarro entre els més joves dels 70; preferien explicitar Jàfer o els *maudits* o surrealistes francesos directament. La petja de Navarro cal cercar-la més tard, en Josep Ballester³⁵⁴, Joan Terol o Josep Manuel Esteve; aquest darrer li dedica el primer estudi seriós individual (Esteve: 1991).

2. 0. Abans de *grills...*: el Navarro de *Carn Fresca*.

Abans de *grills esmolen ganivets a trenc de por* Navarro va participar a *Carn fresca*. No sabem si és lícit analitzar poemes dels dos llibres inicials de Navarro fora del seu context-poemari i alguns fins i tot sent fragments, no poemes sencers. Açò ja ho havien afirmat Viana i Camarasa (1981: 65). Hem decidit, per tant, no analitzar cap poema navarrià de *Carn fresca*; a més, no ens manca espai. Però abans d'entrar en *grills...* hem de comentar-los un poc. El dos llibres inèdits són *éssers dins d'una botella verda de coca-cola* (a partir d'ara *éssers. . .*) i *espant al pit*. Resumim les 4 característiques que segons Fabregat té la poesia de Navarro de *Carn fresca*, i afegim després algun comentari:

1) escassa puntuació (cap majúscula) "reemplaçada pel desplaçament de versos"; aquest fet, sense els desplaçaments, seguirà a *grills. . .* ;

2) "Una mena de col·lisió o d'impacte entre dos tipus de lèxic"; però no especifica Fabregat quin tipus de lèxic.

3) "Una recerca del temps perdut, mitjançant el vers nostàlgic"; creiem que en açò s'equivoca (v. *grills. . .*, I, 2).

i 4) "crit de llibertat" (Fabregat, 1974a: 176-178).

Marrugat analitza dos poemes d'*éssers. . .*³⁵⁵; parteix de la "Poètica" de Navarro de *Carn*

³⁵⁴ Josep Ballester té poemes d'eco navarrià com "Foc al celler". O més tard, al poema "Antàrtida" amb què acaba *La mar* (1997: 59) diu: "Des del remot inici entre els budells de la mare, tostemp remugava la mateixa paraula". Potser es basa en el "Portal" de *Tria personal 1973-1989*: "Des que estàvem arrupits entre els budells de la nostra mare, no hem fet altra cosa que remugar el mateix discurs." Més avall escriu Ballester: "Com descobrirem el mot fugisser que també ens farà de mortalla? Com elaborarem aquell licor que guareix i, tot seguit, apaga el foc de l'ànima?" (Ballester, 1997: 59). Sembla Ballester reprendre l'inici de *Coltell al cap*: "Dolor del discurs quan els mots et poden servir de verí i de mortalla".

³⁵⁵ Sobre el poema 11, escriu Marrugat: "El poema no es basteix a partir de l'experiència de la realitat natural sinó de

fresca per establir com a recursos principals dels dos poemaris “el pastitx i la imatge surrealista”; els relaciona amb el “pop” i amb la petjada de Gimferrer. A partir del poema que comença amb “i pensar que som. / (somni dins d’una botella)/ calleu!”, diu Marrugat: “L’home és un “somni dins d’una botella” i, com a tal, no és carn, matèria, cos, sinó fum que dibuixa més realitats imaginades, dones, amor, inassequibles per tal com només són il·lusions.” (Marrugat, 2013: 298). Afegim nosaltres que “I pensar que som.” avançaria la reflexió “existencial” -com diu el mateix Marrugat del títol *éssers. . .* - del futur poemari *Salvatge!*; en mots espriuans: “els versos trencats/ escrits als teus pits desdibuixats/ encara/ posaven fi a la teva petita, curta i trista existència” (Fabregat, 1974a: 187); posem en blanc les separacions espacials del text original. Camarasa i Viana analitzen pregonament aquest poema 3 en un interessantíssim estudi; sobre el “i pensar que som” inicial diuen que el “pla col·lectiu [. . .] aviat es transforma en un pla dialogant amb un “tu no seràs al meu costat” amb clares connotacions eròtiques.” (Viana/Camarasa, 1981: 64); la parella de crítics fan una lectura pregonada sobre els poemes inicials navarrians però al nostre parer carreguen massa les tintes en una lectura homosexual, si bé és d’agrair el seu to polemista³⁵⁶. Confessem que, comparats amb els llibres posteriors, *éssers. . .* ens sembla fluix³⁵⁷, fora d’algunes imatges espigolables³⁵⁸. Pel que fa a l’obra posterior de Navarro destacaríem, a més del que digueren Fabregat, Iborra, Viana/Camarasa i ha dit Marrugat, aquests trets:

- l’omnipresència del cos com a isotopia i geografia: “amb els núvols de foc i flames/ que el meu cos té/ on les costelles perden el somni.” (Fabregat, 1974a: 181); dins incloem la importància del bes i de la menja: “refirarem el desert/ que serveix/ on/ les butxaques/ besen/ i/ mengen” (Fabregat, 1974a: 184).
- un *no man’s land* i l’*horror vacui*: “avingudes sense rètol”, “angelots penjats” i “calaixos de cristalls, plens de silenci” (Fabregat, 1974a: 186) que cal relacionar amb “regirarem el desert” (Fabregat, 1974a: 184); i sobretot amb “i caixetes de música rompudes/ pel buit del plany.”

la cultural.” (Marrugat: 298); com a curiositat, afegim que Navarro en la presentació de la reedició de *Carn fresca* (2015) diu que era un pòster que es veia des de la seua cambra d’intern als escolapis. Pel que fa al segon poema analitzat per Marrugat, el 21. , afegim que semblen un homenatge a “Cambra de la tardor” de Ferrater els següents versos navarrians: “les fulles cauen/ tinc la tardor/ a la meua cambra” (Fabregat, 1974a: 189).

³⁵⁶ La polèmica és servida: “Hi ha al llarg dels poemes, com una mena de paradigma decriptiu de les relacions interpersonals que coven certs grupuscles de la intelligentsia.”; de la fi del poema 10, el de la ‘veritat’ ca ‘les monges’ diuen: ‘és la veritat de la capelleta particular que formen els amics del protagonista i el protagonista.’” (Viana/Camarasa, 1981: 64-65).

³⁵⁷ El mateix pensem dels botons de *Crònica del sol de migjorn* de Jáfer; en canvi el Bonet de *Carn fresca* sempre és interessant; tot açò ja ho havia dit Fabregat (1974a: 159).

³⁵⁸ Per exemple, aquest poema 3 té versos interessants com la metàfora *B d’A* de: “vidriola de la meua vida” que torna al “Glossari d’acomiadament” (v. 39-40) de *L’ou de la gallina fosca*; o la sinestèsia fonamental en la seua obra posterior “els meus ulls et dibuixaran”; o la sinestèsia paradoxal “amb els rostres nets/ banyats per la llum del gresol/ que no té oli.” Però també té passatges poc encertats: per exemple, la repetició al llarg del poema de l’“allà” i “ací” que ens sembla massa elemental; o, a la fi del text, creiem sobrerera “la monotonia” car ja s’infereix de la repetició del “i plou”.

(Fabregat, 1974a: 186); al darrere trobem les joguines de la infantesa ara ja inútils: “t’hem de dir que els reis / foren sempre els pares” (Pau Riba; v. Fabregat, 1974a: 179).

- el cos unit al silenci: “que embrutin les parets/ del teu cos/ amb himnes s’un pare ZEUS.” (Fabregat, 1974a: 182); inclou la lluita per la parla: “omplint de silenci les nostres boques” (Fabregat, 1974a: 184).

- la imatge com axioma, sobretot la metàfora *A és B*: “el meu cos/ perquè és de fum” (Fabregat, 1974a: 181); però també *A fer-se B*, com en l’elemental “l’aire es fa aigua” (Fabregat, 1974a: 182), el tautològic o no (blau també és nafra) “on el blau es fa blau” (Fabregat, 1974a: 186), i la metàfora: “i em faré hivern” (Fabregat, 1974a: 189); també la imatgeria pop -ja indicada per Fabregat (1974a: 178) i per Marrugat (2013: 295)- i avantguardista més bé esborrajada: autòmats, *Snoopy* amb *art nouveau*, coca-cola, *Kodak* amb *ZEUS*, cites de Gimferrer, torers, “processons de libèl·lules/ sense timó” (franquisme absurd) o “avions/ que agonitzen”.

- l’omnipresència del temps, del no-temps (“MORT”, “agonitzen”), de les estacions de l’any i sobretot del canvi dia/nit: al poema 13 el silenci lliga l’alba i la vesprada: “tots dos testimonis/ del part/ a l’alba rosada/ del silenci.” i “l’etern/ i polsinós silenci de la vesprada” (Fabregat, 1974a: 186).

- diegèticament l’arribada d’algú; que ens du la por i l’amenaça o l’amor que s’hi alia: “però et cridaré/ perquè/ tinc por que truquin a la porta” (Fabregat, 1974a: 182); i també la metàfora del doble, tema molt navarià: “que sempre vinguis tu i em facis tu” (Fabregat, 1974a: 188). També diegèticament l’ofegament: “amb la pluja/ que cau/ ens ofegarem.” (Fabregat, 1974a: 190).

- com deia el mateix Navarro (De Sirval, 1974), destaquen la “rabia y la infelicidad” del poemes, però expressats a la surrealista: al poema 18 assistim a “mut, sense poder dir-te que els somnis ploren/ en les nits en què els llops/ baixen al món dels homes;” mesclat amb l’absurd: “de no poder veure per les orelles” o “de no poder anar al país de les faltes d’ortografia” de Pau Riba (Fabregat, 1974a: 188); sempre l’ànima del canvi.

- l’omnipresència de la por: ja siga d’ordre moral que cal enderrocar³⁵⁹: “tinc por de mirar-te/ per si els meus ulls/ et fan fils/ que tu no vols” (Fabregat, 1974a: 191); ací tenim l’exemple del “Sexe, sensualitat i angoixa” de Camarasa i Viana (1981) i “el crim” i la violència d’Esteve (1991); ja siga d’ordre material: “l’hivern de marbre blanc/ i la por/ (l’eterna por/ de no tenir mantega/ al magatzem)” (Fabregat, 1974a: 186). Aquesta por ens recorda, amb un canvi toponímic, aquest passatge de Nietzsche d’*Ecce Homo*: “Nosotros, los que respiramos de niños el aire cenagoso de los años cincuenta, somos por necesidad pesimitas respecto al concepto

³⁵⁹ Cal destacar el paper negatiu de la llei de Déu: “perquè el teu cos/ està envoltat amb el paper/ que sols mengen els sants” (Fabregat, 1974a: 181) o “muts/ escriurem/ la veritat/ a les llargues parets/ d’un col·legi/ de monges.” (Fabregat, 1974a: 184).

“alemán”; nosotros no podemos ser otra cosa que revolucionarios, - nosotros no admitiremos ningún estado de cosas en que domine el santurrón.” (Nietzsche, 2002b).

Quant a *espant al pit*, Fabregat destaca que el segon “és un llibre molt més reeixit, menys dispers. La lluminositat –i el *pop* que s’insinuava a més d’un poema d’èssers minva ostensiblement [...] Fora del joc de *flash* més o menys brillant del primer llibre, ara ens trobem amb l’exhibició poètica d’una tomba.” (Fabregat, 1974a: 178). No hem llegit els llibres, només les mostres carnfresquistes, però de segur que Fabregat encerta: *espant al pit* és molt millor que *éssers*. . . Pel poc que hem llegit, avança els versos monostròfics i els versos llargs de *grills*. . . i denota més ofici poètic: interrogacions retòriques, senyals, no ja tantes paraules d’altri i més metàfores. Ja tenim la imatgeria natural (Iborra, 1995: 170) i artificial que, treballada a *grills*. . . esclatarà més treballada retòricament a *L’ou de la gallina fosca*. Fabregat i Iborra destaquen el món juvenil del jovenísism Navarro; també el destaquen Viana i Camarasa: “Existeix un lligam palés entre aquests poemes i aquell de Rimbaud que deia: *L’enfance c’est ma patrie*.” Aquests dos autors expliquen que *espant al pit* té “un to amarg, pessimista [...] tot un entorn poètic el qual, tot i essent conflictiu, no arriba a l’exasperació ni a l’autodestrucció [...] a la neurosi [...] i a l’obstruccionisme nihilista” de Bonet³⁶⁰ (Viana/Camarasa, 1981: 66).

A continuació analitzarem el primer llibre publicat per Navarro: *grills esmolen ganivets a trenc de por*. Mantenim la minúscula inicial i l’apocopem com a *grills*... .

2. 1. L’estructura. L’ “AVANTPROPOS”.

Marrugat defineix la importància de *grills*...:

ocupa, doncs, un lloc fonamental en la història de la literatura catalana. Hi és l’insígnia visible d’un moment clau. Hi conflueixen tots els fils d’un canvi d’època: el valor simbòlic d’un premi de referència, el nom d’una empresa editora capital, un any emblemàtic i una nova manera d’escriure. (Marrugat, 2014: 8-9).

grills. . . no té una estructura fixa en una mostra més del “caos” del llibre, al qual contribueixen la manca de majúscules (com a *Carn fresca*) i la sintaxi estranya. Està dividit en “L’AVANTPROPOS o el manifest de les taronges” i en tres seccions encapçalades per cites -de Marguerite Duras, Rimbaud i Juan Cruz respectivament - i numerades amb díigits llatins que inclouen textos numerats amb díigits aràbigs: l’I inclou 5 poemes; la II, 4 i la III, 12; en total, 21 poemes + l’AVANTPROPOS, xifra que era l’edat de l’autor quan inicià el llibre.

No podem parlar d’una miscel·lània ja que el llibre és profundament unitari. El llibre és cohesionat pel lèxic, per l’estil imatgístic (amb pinzellades de quotidianitat), pels recursos i, segons

³⁶⁰ Fabregat ja parlava d’ “autodestrucció” a *Carn fresca* (Fabregat, 1974a: 159).

el mateix autor, per la manca de títols, un fet bastant habitual als seus textos si exceptuem els d'*Els guants del fred* que, rebatejat, anuncia ja el 1974 a *Las Provincias*: “Ahora estoy escribiendo una cosa que se llamará *La pell del gall de foc*, un libro en el que, por primera vez, pondré título a los poemas. Hasta ahora no lo he hecho, porque quería que fueran como un solo poema.” (De Sirval, 1974). El poemari arranca amb un botó d’“escriptura violenta”: el verb “vol morir” (“com un plomall d’atzavares a les costelles i l’alè/ que se’n va, vol morir”) i acaba amb un assassinat com és tònic en tots els seus poemaris: “fosques navalles dintre els nítols que ara han vist la llum” (Navarro, 1974a: 15 i 59). Fixem-nos com el llibre *grills*. . . s’identifica amb els “nítols”, amb el jo empíric.

Pel poc que hem llegit a *Carn fresca d’espant al pit* si el comparem amb *grills*. . . , pensem que hi ha menys del Navarro real. El sacrifici de la univocitat comunicativa en la recuperació del passat el mena “enllà d’enllà” o, com diria lúcidament Iborra, a “El poema [...] construït com la caixa de ressonàncies d’obsessions punyents” (Iborra, 1977: 169). Se sacrifica el missatge i la seua forma -com les majúscules, de vegades fins i tot la sintaxi o la gramaticalitat- en benefici d’una expressió diferent: “El poema esdevé una ronda d’imatges que es giren o regiren, empenyent-se les unes a les altres, enganxant-se o separant-se d’acord amb el seu propi alè.” (Iborra, 1977: 169). *grills*. . . i *L’esmorteïda estela de la platja* són la guillotina del realisme anterior valencià.

“Abans de sortir” cal dir que aquest “AVANTPROPOS” (Navarro, 1974a: 9) és el primer dels sempre interessants “pòrtics” de Navarro i també el primer dels dos “manifestos” de la gent valenciana dels 70³⁶¹ estudiada ací i té, com per a compensar, un títol en majúscula, l’únic de tot el llibre; l’esnobisme de la paraula francesa només es repetirà amb un “*clochard*” (Navarro, 1974a: 45) i seria una recialla del novisisme d’*éssers*. Ara bé, “abans de sortir” de nou, hem d’aclarir que tant aquest text inicial (pàg. 9) com les endreces de la fi (pàg. 61) són posteriors al lliurament del premi.

En aquest pòrtic Navarro s’inscriu dins d’una tradició pròpia i aliena: la catalana per ser dins del país (Valencià) de les taronges; però també la coetània de l’estructuralisme (Barthes) que ha estudiat Marrugat (2013: 300 i s.). De la primera cal dir que és una actitud comuna a tots els poetes de l’època; com una mena d’assumpció generacional, volen afirmar que són el relleu de l’esplendor medieval però també del s. XX o d’Argent de la poesia catalana: el misteri d’Elx, Jaume Roig, Ausiàs March i Salvat Papasseit i “brosses i ferrers”; Marrugat (2013: 304) afirma que són un homenatge a Brossa, Ferrater i Gimferrer; potser caldria afegir Satn Vicent Ferrer. Aquesta acumulació de sediments, però, és immediatament rebutjada: l’*Espill* és trencat, també els “cards estrellats” del senyor de Beniarjó. L’enemic esdevé Estellés: primer posant en dubte el nom al seu premi Octubre (“premi(?)”) i a la fi amb eixe “salvat ha fet un foc d’estelles dins la gola del llop” que ha assenyalat Calafat (2015: IX). Navarro rebutja, com diu Marrugat, la mètrica, el vers i la

³⁶¹ L’altre és el “Manifest” que obri *Paraula del vent i del foc* de Cremades i Arlandis.

mesura; però ho fa amb dos decasíl·labs: “amb les barjoles plenes de fumeres [10] escatem els caps dels més grans poetes. [10]” (Navarro, 1974a: 9); aquesta mètrica és més pròpia de *L'ou de la gallina fosca* que està escrivint en aquells moments i de la gent del Mall, amb la qual gràcies al premi ha contactat. L'humor apareix amb la cita de Riba, no de Carles, sinó del seu nét cantant: “un frare/capellà/cap enllà/ país de les tronges/ país valencià”). És una mostra d'iconoclàstia, com la de Pau Riba envers el seu avi (Picornell, 2010: 48-49).

En la presentació a ca Revolta (2014) de l'antologia que edità aquesta entitat per celebrar els 40 anys de *grills*. . . i *L'esmoreïda estela de la platja*, Navarro apel·lava al Situacionisme. Però també observem una voluntat de reconstrucció, un alternativa també rimada, que subratllem: “josep·lluís bonet i salvador jàfer aixequen penons al cementeri dels astres [. . .] tots tres fem jocs de mans damunt la taula del mall (barcelona)” (Navarro, 1974a: 9). El mateix Navarro intercala cites seues, car “cal ocupar el poema”; potser és navarrià aquest vers: “les parets s'enderroquen pel pes de les lletres. avieu per a esmolar-los les barbes!”. La voluntat de “grup” de Navarro la veiem a les seues pròpies declaracions:

Los tres decidimos formar un grupo coherente, un grupo amplio, eso sí, pero en el que nos sintiéramos ligados con algo en común: el uso de la palabra como un medio. Digamos que un uso de la palabra contra el realismo, porque el realismo literario hacía tiempo que no daba frutos por aquí. (De Sirval, 1974).

Ja a la “Poètica” de *Carn fresca* ens diu: “L'any 70 vaig conèixer josep·lluís bonet, pere gimferrer, el ferrater; poc abans havia conegut el pau riba (69) que escrivia allò tan bonic de “helenà/ ara ja ets gran / ja ets una noia/ se t'ha encès el cos/ i els pits t'han crescut/ i ara alces la cara/ t'hem de dir que els reis / foren sempre els pares” (DIÒPTRIA)” (Fabregat, 1974a: 179); i a continuació cita un fragment de *Le chien andalou* de Buñuel i Dalí. Dins de *Carn fresca* (Fabregat, 1974a: 188) Navarro parlava del “país de les faltes d'ortografia” de Pau Riba (v. Picornell, 2010: 48-49).

El surrealisme de Navarro anirà apareixent. A les dedicatòries diu: “abans de sortir cap a les aigües de ferro dedico aquests paranys” entre d'altres a Jàfer, Bonet, Fuster i Brines. En la referència als paranys suposem, com ha dit primer Marrugat (2013: 304), una al·lusió a Gimferrer.

2. 2. Anàlisi i interpretació d'alguns poemes

Hem decidit des d'aquests *grills*... estudiar Navarro a partir de poemes sencers, no de fragments; és a dir, “ocupar el poema”, com diria el Navarro de l'“AVANTPROPOS”. Moltes vegades interpretem els versos partint del *Diccionari manual Pompeu Fabra* (reimpressió de juny del 1993). Aquesta aposta nostra contradiu en part aquestes reflexions de Jordi Marrugat sobre

grills...: “poemes en els quals es genera una dialèctica autònoma no racionalista -que, per tant, pot seguir-se, però no parafrasejar-se mot per mot, ser sotmesa a interpretacions literals -entre destrucció i creació, i vida, temporalitat i mort.” (Marrugat, 2013: 307). Prenem com a model d’aquesta anàlisi la *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)* de José Luis Rey (2005). El fet d’analitzar vers per vers i poema a poema aprofitarà almenys perquè qui no haja llegit l’obra inicial de Navarro en trobe alguns senceraent a trossos. Si voleu una conclusió de l’estil navarrià de *grills...* podeu consultar l’apartat 2. 3 d’aquesta Segona Part de la nostra tesi. Per manca d’espai només analitzem i interpretem set textos: els tres inicials de la part I, i de la part III els poemes 2, 5, 6 i el darrer del llibre. Subratllem l’inici de l’anàlisi.

grills. . . I, 1

La part I s’encapçala amb una cita del guió d’*Hiroshima mon amour* que Marguerite Duras escrigué per al film homònim d’Alain Resnais. El poema inicial del llibre té 7 versos llargs, com els de tot *grills...*:

com un plomall d’atzavares a les costelles i l’alé
que se’n va, vol morir als odres com un cartó sense temps,
com un sotsobre en plena nit i els dofins voltant les hores,
així l’aigua ens puja per les cames i omple cossis i
el soterrani és un mar i les rates se’n fugen pels albellons.
qui parará la pluja quan el drac siga com un globus?
llavors l’heroi sols haurà de fondre de seguida sos ulls de neu.

El poema arranca i acaba circularment amb una perífrasi verbal: “vol morir [...] haurà de fondre”; es passa del desig a l’obligació. El poema comença amb un llarga oració comparativa que ocupa 5 versos; apareixen 3 “coms” en els tres primers versos. El “com” i “així” (v. 1 i 4) té un to ausiasmarquià. Les tres oracions del poema comparteixen el camp semàntic de l’“aigua”. L’absurd surreal s’hi instal·la ja des de l’inici del llibre; el “plomall” sempre és mort; ningú pot “morir com un plomall”; ara bé, també “plomall” pot ser considerat una part d’“aus”. S’uniria així l’animal del “plomall” i el vegetal d’“atzavares”; aquesta simbiosi natural entre aus i plantes és típica de Navarro: “Qui ens ha permés veure la saba dels ocells?” (*Salvatge!*, II, f. 8). Fins que aparega a la fi del text un “heroi”, només trobarem sinècdokes del cos; començant per aquests “costelles” i “alé”. Fins i tot el “plomall” podria ser una sinècdoke de “l’heroi” final; segons el *DFab* ‘plomall’ significa “Feix de plomes emprat com a adorn d’un capell, elm, casc etc.”; en aquesta lectura assistim en el primer vers a l’agonia de l’heroi-cavaller.

Troblem ja a l’inici de poema la violència típica del primer Navarro i de bona part dels poetes

dels 70. També el mot “plomall” avança el gust de Navarro pels sufixos derivatius col·lectius com aquest “-all” però també “-am”. Sintàcticament el subjecte que es compara amb “com un plomall” pot ser l’“alè” de la fi del v. 1, però també la tercera persona anònima que “vol” (v. 2). Els primers verbs del llibre podrien ser sinònims: “se’n va, vol morir”. Si esborrem aquests verbs, els dos versos inicials formen un clar quiasme: *com+ SN (un+ N+ SP)+ SP (a+det+N) [...] SP (a+det+N)+ com+ SN (un+ N+SP)*.

El poema comença així: “com un plomall d’atzavares a les costelles i l’alé/ que se’n va, vol morir als odres com un cartó sense temps.” La imatge inicial és pròpia d’un sant sebastià o del sant martí dels porcs; les pells d’aquests animals es cremaven en la matança. “L’alè” acaba amb l’encavalcament: “se’n va, no morir”; aquests dos verbs són sinònims en l’ascepció de deixar de viure. Reduït metonímicament a l’alè en l’agonia, algú “se’n va”, potser “fuig” (v. 5) també místicament. L’expressió “l’alè [...] vol morir” suggereix el suïcidi. L’“alè” és als pulmons presoner de les costelles; si aquestes es trenquen, el respir s’allibera o es perd. Els “odres” duen vi i oli, potser la sang del Crist immortal de la missa; però el cartó és la pell seca, sense aigua, ni vida ni futur: “sense temps”. Aquest *SP* “sense temps” té dues lectures; d’un costat la manca de temps o d’escapatòria del condemnat, és a dir, la urgència, que caldria unir amb el “de seguida” final. De l’altre costat el “sense temps” es referiria a immortal; per tant, si quelcom és “sense temps” no pot “morir”; trobem una paradoxa.

Al v. 3 apareix aquesta imatge: “com un sotsobre en plena nit i els dofins voltant les hores, ”. Just sota el “sense temps” del v. 2 apareixen al v. 3 “les hores”. El “sotsobre” és un mot paradoxal ja etimològicament perquè uneix “sots/a” i “sobre”. El “sotsobre” segons el *DFab* va unit a posar sota l’adversari, a la nau i al mar³⁶². La “plena nit” indica lluna plena o obscuritat total, i per tant por o amenaça. Els dofins volten no “les hores”, sinó els vaixells o els naufragis; açò és el que el lector/a s’esperen al v. 3. Els dofins no solen ser animals perillosos com els taurons. La imatge del transcórrer del temps com a cercle ens mena al rellotge. El “plena nit” i “les hores” i el “voltar” ens suggereixen els malsons; si unim aquests a la mar del “sotsobre” tenim en francès el *cauchemar*. Podríem definir *grills*... més que un llibre surrealista, com un llibre de “malsons”.

La sensació d’ofec va acompanyada també pel llarg hipèrbaton o “sotsobre” sintàctic; aquest fet caracteritzarà *grills*. . . I de sobte apareix al v. 4 un nosaltres: “així l’aigua ens puja per les cames i omple cossis i/ el soterrani és un mar i les rates se’n fugen pels albellons.” El nosaltres és passiu i rep l’acció de l’aigua. S’omplien d’aigua les “costelles” i els pulmons del nosaltres; l’aigua gràcies al polisíndeton de la *i* “puja i omple” els cossos/”cossis” del nosaltres. “Puja” i “sotosobre” s’oposen. Ja tenim ací un dels trets navarrians: la unió d’opòsits lèxics; en aquest mateix poema trobem la unió terra/mar amb la següent metàfora *A és B*: “el soterrani [A] és un mar [B]” (v. 5). En Navarro el

³⁶² Anys després Navarro col·locarà l’enfonsament d’un altre vaixell al primer poema de *Magrana*.

perill sol vindre del sòl: ací l'aigua és com un bateig a l'inrevés. Amb l'aigua -amb vi o olis'omplin els "odres" i ara els "cossis". El soterrani pot ser de casa o de vaixell. Si "l'alè" se n'anava al v. 2, ara són les rates qui se'n fugen pels albellons. En certa manera el v. 4, és a dir, la pujada de l'aigua, és el causant tant del v. 3 com del v. 5 i provoca la inundació. Les "rates" podrien ser persones covardes.

Els dos darrers versos, a diferència dels anteriors, tenen una oració per vers i el verb en futur. El v. 5 és una interrogació retòrica: "qui parará la pluja quan el drac siga com un globus?" Potser hi ha algun record infantil de Navarro. Ens imaginem un núvol-drac ple no d'aire o "alè", sinó d'aigua: algú li ha rebenat amb una punxada "les costelles" i arriba el diluvi. I de sobte el poema acaba amb una imatge il·lògica i inesperada: "llavors l'heroi sols haurà de fondre de seguida sos ulls de neu."; el "llavors" és el primer de les tres marques temporals consecutives a la fi de poema: al poema I, 2 serà "aleshores" i a l'I, 3 "a hores d'ara". La urgència del "de seguida" pot unir-se al "sense temps" del v. 2. No sabem si el "llavors" temporal és consecutiu. Potser hi ha una relació entre l'aturada del "drac" del v. 6 i aquesta acció de l'heroi; potsr ha estat ell qui ha controlat l'animal fantàstic. El possessiu "sos" pot aplicar-se al "drac" però també a "l'heroi". En el primer cas, l'acció del cavaller és lògica: fereix "de seguida" els ulls de l'enemic perquè no li tire raigs; després potser -si enllacem amb el v. 1- li ataca les "costelles" i el drac cau com un "sotsobre". Si llegim el "sos" com dependent de "l'herois" la imatge esdevé surreal: quan algú (potser l'heroi) ha aconseguit aturar el drac, el cavaller no l'ataca o el mata, sinó que s'automutila, s'encega a ell mateixa; hi ha "herois" cecs com Èdip o Strogoff. Tant si l'heroi ataca com si a'autoataca, l'acció és paradoxal: es venç o s'atura la pluja amb més aigua: "fondre (...) sos ulls de neu"; sembla un circumloqui del plor.

Hi ha una certa rima assonant en *a*: "plomall" i "se'n va", "parará" i "drac". Fònicament domina la sibilant que imita la fuga de l'aigua temàtica; un exemple: "llavors l'heroi sols" o "sos ulls de neu". En el primer cas també es repeteixen les laterals; fixeu-vos en el vers següent: "a les costelles i l'alè"; potser suggereixen la fugida del respir. Pel que fa a les oclusives, trobem la violència connotada en el segment següent: "com un sotsobre en plena nit".

grills. . . , I, 2

El poema té dues parts que tenen com a origen dues anècdotes -una escoltada i l'altra viscuda per l'autor-, relatades pel mateix Navarro al centre Octubre el dia de la presentació de la reedició de *grills. . .* (2014). De l'1 al v. 6 se'ns conta un episodi de la guerra civil: els milicians van exhumar els cadàvers de l'església de Santa Maria d'Oliva. La segona part ens conta un viatge de Navarro a "palma" de Mallorca que comença així: "hauria d'haver dit que palma era allà d'enllà"; la irrupció anticatàrtica del jo líric-enunciador és típic de Navarro i de Bonet d'aquells anys. Tant la primera part com la segona acaben amb una iteració; la primera és un quiasme "al fossar hi havia [...] hi

havia en el fossar” (v. 1 i 5); i la segona té com a anàfora “hauria d’haver dit” (v. 7 i final).

La primera part diu:

al fossar hi havia esquelets de frares amb creus a la gola,
orgues estripats i velles cançons enganxades com arraps a les pedres.
a la guerra van veure el sol aquests frares i ballaven ja per tots
la darrera dansa de la mort i es van enderrocar amb un plor de pols
a la plaça. hi havia en el fossar moltes com velluts badant ossos i
degotaven son sos ulls i eren ja vells els rius i les olles i els dies. (*grills...*, I, 2, v. 1/6);

El poema comença amb una descripció macabra: “al fossar hi havia esquelets de frares amb creus a la gola, / orgues estripats i velles cançons enganxades com arraps a les pedres.” (I, 2, v. 1/2). Al v. 1 “creus” pot ser un objecte o un rés (el *credo*). Tot indica silenci: les goles partides, els no-orgues i les no-cançons. Els participis “estripats” i “enganxades” són antònims; “enganxades” i “arraps” poden ser sinònims. Els “frares” es metonimitzen en “cançons” i aquestes, és clar, es personifiquen. Destaquem la pluriadjectivació i el símil. Rimen internament “fossar”, “estripats” i “arraps”.

Al v. 3 ve l’explicació dels v. 1/2: “a la guerra van veure el sol aquests frares i ballaven ja per tots/ la darrera dansa de la mort i es van enderrocar amb un plor/ de pols a la plaça” (I, 2, v. 3/5). Els frares tenen voluntat universal com indica el mot “catòlic”; d’ací l’hiperbòlic “per tots”: “ballaven ja per tots”. “Ballaven” i “dansa” comparteixen camp semàntic i “darrera dansa” cal relacionar-lo amb “velles cançons” (v. 2); i també, és clar, amb les danses de la mort medieval. Podem parlar d’una certa iteració sintàctica als versos senars: “al fossar [...] a la guerra [...] a la plaça” (*a+det+nom*). El verb enderrocar” va acompanyat d’un superencavalcament i d’un embarbussament paronomàstic: “amb un plor de pols”. “Pols” pot ser de sang i també un material. La dansa medieval de la mort va acompanyada per l’harmonia vocàlica de la *o* oberta, que sona a timbals: “sol [...] mort [...] plor de pols”. Els mots “velles” i “vells” (v. 2 i 6) i “velluts” (v. 5) comparteixen falsament lexema. Torna, com al poema 1, la superabundància de *SPs* i el símil: “moltes com velluts badant ossos”; la “molta” és suau però “bada” amb les arrels pedres i ossos; el “vellut” són els cabells i la pell.

Al v. 6 el ritme es trenca; apareixen el polisíndeton de la *i* i l’hipèrbaton amb dos subjectes posposats: “I/ degotaven son sos ulls i eren ja vells els rius i les olles i els dies.” (I, 2, f. 6); hi ha una forta al·literació de la *s* i, més lleu, de les laterals. Els ulls dels frares com l’heroi del darrer vers del poema 1, semblen incapaços de salvar “per tots”; allí eren neu i llàgrimes, ací estranyament “son”; aquest esdevé líquid. Fixem-nos en el possessiu arcaic d’aquest sintagma tan cacofònic com la

imatge descrita: “son sos ulls” (v. 6); ja havia aparegut al poema 1: “sos ulls”. Potser degotegen per putrefacció i es derreteixen amb la llum com els vampirs, amb “creus” de plata “a les goles”. Les “olles i i els dies” ens sona a Hesíode: els “homes” sona a “olles”; al poema 1 teníem “odres” i “cossis”, ací trobem els cossos-“olles” plens de mort i pols de frares d’ordes monàstiques. Fixem-nos en l’adjectiu “vells” sempre negatiu al poemari. Els del 70 pensaven que cal ser com Rimbaud: absolutament moderns.

La segona part del poema diu:

hauria d’haver dit³⁶³ que palma era enllà d’enllà i sos carrers, freds
com un mar a prop, flairaven carruatges tabalejant per l’enllosat,
que eren destrals ses ones i em feien sang quan les primeres gavines
tacaven el cel i la nau se’ns emportava lluny i les aus m’embussaven el coll,
hauria d’haver dit que els esquelets, nus de carn, aleshores deixaven l’illa. (*grills*. . . , I, 2, v. 7/11, fi)³⁶⁴

Aquest romàntic “enllà d’enllà” resumeix potser la voluntat de Navarro a l’època: enllà d’enllà del franquisme. És una mena de lloc mític o d’inici de rondalla. El “son sos” (v. 6) ara el podem llegir a la mallorquina. Els records es desordenen i el poema també, encara que l’“hauria d’haver dit” cohesionava aquesta segona part; apareix en anàfora al v. 7 i al darrer, i elidit al v. 9. Palma de Mallorca era hiperbòlicament “enllà d’enllà” de la mar de València estant, i del temps coetani a l’enunciació (v. 7). La descripció al principi és més aviat objectiva: els carrers de Palma eren freds i humits; en circumloqui: “com un mar a prop”; a poc a poc se’ns descriu subjectivament. Els carrers es personifiquen; en sinestèsia Navarro uneix la vista (“carrers”) i l’olfacte (“flairaven”); el verb “flairar” es transitivitzava: “flairaven carruatges”; el lògic seria que els “carruatges” foren el subjecte de “flairaven” i el sotrac perfumava els carrers. En tot cas el moviment treballós dels carros se suggereix amb la rima en *a*: “tabalejant [...] enllosat [...] destrals [...] sang” (v. 2/3); ja havia aparegut en l’“enllà d’enllà” del v. 7; el sotrac és suggerit amb una al·literació quasi cacofònica de laterals, nasals i oclusives. La “llosa” de “l’enllosat” també vol dir sepulcre i trampa per ocells o rates –segons el *DFab*; així que tampoc és estrany que al v. 9 torne la violència d’inici del poema. Navarro torna a jugar amb l’antítesi, en aquest cas temporal: “allà d’enllà” s’oposa a “a prop”; més avall llegirem: “se’ns emportava lluny i les aus m’embussaven el coll”.

El mar o Palma o les ones sonores sibilants o oloroses del carruatge són identificades amb “destrals” en metàfora *És B, A*: “eren destrals [*B*] ses ones [*A*]”. Les “ones” poden ser sonores o visuals, i ací, a més tallen, tenen tacte: “em feien sang”. Hi ha una descripció impressionista d’una

³⁶³ El “t’havien dit” ens recorda el “nord” espriuà (III, 4, v. 4).

³⁶⁴ A *grills*. . . (Navarro, 2014: 29) el poeta canvia un vers: “com una mar a prop, ”.

ciutat o marina; el roig de la sang rima amb el mar del solixent: “que eren destrall ses ones i em feien sang quan les primeres gavines/ tacaven el cel i la nau se’ns emportava lluny i les aus m’embussaven el coll, ”. Les taques roges de sang ara són de gavines (grises, blanques) o del seu hiperònim “aus”. Ixen a l’alba tant les “primeres” gavines com el vaixell. L’expressió “primeres [...] tacar el cel” té quelcom d’impur o blasfem; fins i tot en psicoanàlisi de desvirgament. Potser hi ha un joc entre “tacaven” i “atacaven”. És estranya l’aparició d’un nosaltres entre els dos jos: “se’ns emportava” front a “em feien sang” i “m’embussaven”. Potser siga un reflex de l’escriptura automàtica del text, pràctica que no podem assegurar. El verb “embussar” és interessant; segons el *DFab* s’embussen les tuberies (“embussar”) però també els peixos enxarxats, els peixos als colls de les aus. També, filant molt prim, podem considerar “aus” com un apòcope d’“adéu”, ja que som en el comiat del port i del poema. No ix la veu, potser de l’emoció, o del fred, com els passava als frares al v. 1: “amb creus a la gola”. La imatge marítima és cohesionada pel polisínton de la *i* i la rima en *a*: “sang [. . .] quan [...] naus [. . .] aus [. . .] carn” (v. 9/11); també per l’al·literació de la sibilant que acompanya el vaivé de l’oneig; aquesta a més suggeria el silenci. Hi dos enneasíl·labs seguits: “i la nau se’ns emportava lluny [9] i les aus m’embussaven el coll [9]”.

Després dels mots no dits o no poguts dir ve el penediment del vers final: “hauria d’haver dit que els esquelets, nus de carn, aleshores deixaven l’illa.”; suposem, per empatia i per l’“em feien sang” (v. 9), que l’enunciador és una primera persona. El que no ha pogut dir-nos és el que ja ens ha contat al v. 1: “que els esquelets” tautològicament són “nus de carn”. Podem parlar, per tant, d’aquest poema 2 com a circular. Els tres darrers mots ens remetent no a l’escena macabra inicial sinó al viatge a Mallorca: “aleshores deixaven l’illa.” El text s’acaba amb l’anàfora “hauria d’haver dit” i els “esquelets” inicials; “aquests” (v. 3) però ja no són de “frares” sinó “nus de carn”; el mot “nus” és ambigu: d’un costat hi ha la metàfora tautològica de la pell o la carn com el vestit; de l’altra “nus” com a vincle o unió i per tant podem parlar d’una antítesi (“esquelet” i “carn”). Lliurar-se de la carn és l’aspiració dels místics. El poema acaba, com l’1, amb un altra referència temporal; allí era “llavors” i ací “aleshores deixaven l’illa”. Potser el “deixar l’illa” tinga un significat espiritual. Els frares descansen definitivament, superen la “darrera” de les morts. Però també podem pensar que Navarro introdueix la segona part, és a dir, el viatge a Mallorca protagonitzat pel nosaltres del v. 10; aquests “deixen l’illa” i tornen a València o a Dénia amb vaixell. Sembla com si el retorn fóra a contracor. Aquesta associació entre els esquelets i el jo s’havia ja anunciat abans: “em feien sang”³⁶⁵. En una lectura inicial haviém considerat que el viatge a Mallorca potser era organitzat per religiosos; Navarro deia als Octubre que era un viatge de plaer. L’“hauria d’haver dit” final és important; primer perquè l’enunciador es fa present i trenca la catarsi del text; i en segon lloc perquè sembla un pecat inconfessat i potser el jo no parla perquè també té una creu a la gola.

³⁶⁵ Allí s’oposaven els adjectius: “darrera [...] primeres” (v. 4/9).

grills... I, 3

El text té un estructura circular per les referències temporals: “trenca avui” (v. 1), i de nou una a la fi, com als poemes 1 i 2: “a hores d’ara” (v. 12 i darrer). És un poema que gira sobre les pors de la infantesa; apareixen dos enemics a inici de vers i en paral·lelisme: “l’home” del v. 1 i “les velles” del v. 8. La primera oració del poema és llarga:

l’home que d’infants ens volia xuclar la sang, trenca avui
altres camins i ses mans ja no tremolen al nostre coll humit,
són lluny ses mans i les migdiades apegaloses, amb el dinar
a la gola, cartera en mà, rompent espillets als atzucacs. (*grills...*, I, 3, v. 1/4)

Circularment “trenca” i “rompent-se” encerclen aquesta primera oració. Al v. 1 apareix una mena d’home del sac o vampir, un assassí que potser “a hores d’ara” ja ha mort. L’important per al nosaltres poregós és que “avui [...] ja no”. L’interessant és que el vampir atacava a ple sol, no durant el somni nocturn, sinó durant les “migdiades” caloroses o eròtiques, “apegaloses”. Recordeu el vers de Claudio Rodríguez “Brujas al mediodía” que Martínez Sarrión treballa en *Sueños que no compra el dinero* (2008). Tornem a aquest poema I, 3. La imatge solar és “rompuda” al v. 4 amb els mots “atzucacs”; els rajos solars o els espills són trencats i duen la mala sort; el discurs també es trava amb comes i amb un cacofònic aliterar d’oclusives i sibilant. El vampir no es veu als espills i si els trenques no els pots descobrir. Els vidres trencats són perillosos. Els “espillets” també poden referir-se a l’arena o a les ulleres, i en general el diminutiu “ets” ens remet al valencià o als món dels “infants”. Els “atzucacs” (v. 4) també trenquen els “camins” (v. 2): si el jo s’identifica amb “camí”, altres “camins” vol dir que “l’home” ara té altres víctimes. Torna, com al poema 2, la imatge del “coll” o “gola” atacat; la víctima ara és el nosaltres -no el jo-; el nosaltres es metonimitza en “sang” i en els sinònims “coll” i “gola”. L’assassí es metonimitza en “ses mans”, per la qual cosa ens imaginem la mort per escanyament, violenta, amb eixa al·literació de la sibilant perdent-se: “ses mans”; i sobretot l’oclusiva i la vibrant que acompanyen el coll trencat: “ja no tremolen al nostre coll humit”.

Navarro repeteix dues vegades “ses mans”, com si el record no es poguera esborrar, com un malson. El coll és “humit” potser també per la “sang”. La imatge és fortament eròtica, potser masturbatòria³⁶⁶: “xuclar [...] mans ja no tremolen al nostre coll humit [...] apegaloses”. Torna el “lluny” del poema 2, però aquest vegada només amb valor temporal: “són lluny”. Els v. 3/4 són

³⁶⁶ Potser hi ha un joc en valencià entre “fer-se la mà” -masturbar-se i enviar algú “a fer la mà”-lluny. O fatigujar-se.

molt cinematogràfics: abunden els primeríssims plans (“colls”, “cartera en mà”) i a la fi una mena de pla de conjunt (“rompent espillets als atzucacs”). Aquest fragment és l’únic en *grills*. . . amb esquema mètric³⁶⁷; en concret, té dos aparellats encavalcats i amb rima assonant: *AABB*; també en *i* rima internament “trenca avui/ altres camins” als v. 1/2. Tot el quartet es cohesiona amb la rima interna en *a*. És curiós com en Navarro la violència se suggerisca amb la vocal més oberta, la *a*. La segona oració del poema I, 3 diu:

mai no hauríem d’haver caigut en aquell pou quan el sol
era boig i es carranquejava com llepasses a la sorra pels
mateixos carrers enlairats; els crancs sabien ja tota la història: (*grills*..., I, 3, v. 5/7)

El dia potser embogeix al capvespre quan “cau” el sol; l’encavalcament ens ho suggereix; però també pot embogir al “migdia” (v. 3) quan pega més fort “el sol dins el cap” (inici de III, 2) i els xiquets/es tornen o van a l’escola. L’encavalcament uneix un decasíl·lab puntuat en *o* oberta: “en aquell p[o]u (4) quan el s[o]l era b[o]ig (6)”; és un bon començament d’“història” (v. 7). No sabem per quin motiu cau literalment o figuradament el nosaltres dins el pou; però sí que sembla que quasi s’ofega: “tremolen al nostre coll” (v. 2). S’oposen “caigut” i “enlairats”, i “pou” i “sol”. Podríem pensar que els “carrers enlairats” són una metonímia dels pisos, fins i tot gratacels; aquests s’oposen a les plantes baixes. En l’oasi de la “sorra” (v. 6) del desert, la imatge seria un miratge “boig”. Amb el pas del temps qui s’enlaira i creix és el nosaltres, no els carrers que semblaven tan alts de xicotets/es. El pou és també un “atzucac” (v. 4) “humit”, però ací sembla sec; des d’allí dins la superfície, els carrers, semblen “lluny”, “enlairats” com les mans que s’alcen per eixir i les mans que les volen traure especularment. Els “altres camins” del v. 2 s’oposen ara als “mateixos carrers” en posició inicial de vers. Com a *Bardissa de foc* (“Mussol a les ruïnes”, VII), tot canvia amb el pas del temps diürn i nocturn: els carrers del migdia són iguals i distints als de la nit. Domina l’horitzontalitat animal i vegetal: les “llepasses”, la “sorra” -potser eròtica- i el doble carranc: “carranquejava” i “crancs”. Després del colp, de caure al pou, el sol es personifica “carranquejant”; potser és el nosaltres que recorda, que va cap enrere com els carrancs.

El símil “carranquejava com llepasses a la sorra/ pels mateixos carrers enlairats;” és estrany i bell per culpa o gràcies a l’asíndeton i a la manca de coma. En primer lloc el verb és acompanyat per a priori dos *CC* locals; ara bé “llepasses” és un nom que sona a “llepons” o tarquim, ací, però, no són de sèquia, sinó de sorra. En segon lloc el terme real del símil hauria de ser l’únic nom plural, el nosaltres: “mai no hauríem d’haver caigut en aquell pou [. . .] com llepasses”; però també podria ser l’antecedent “sol” i hauríem de llegir els metonímics rajos o “espillets” (v. 4) com a terme real

³⁶⁷ Més avall apareix un monorrim en *e* als v. 6, 8 i 9.

de “llepasses”. De totes maneres un i altre semblen caure i el sol capvespral podria ser el correlat objectiu del nosaltres. El que ens sorprén i ens fascina és que les llepasses, segons el *DFab*, no tenen res que vore amb gasteròpeds o plantes; volen dir: ‘cadascuns dels senyals que deixa una escombra, fregall, pinzell, etc. , sobre la superfície d’una cosa, quan es deixa part de la brutícia que es tractava de treure’; visualment la imatge és potent: ens imaginem el rastre del sol i els carrancs a la superfície tova de l’arena. Fònicament el moviment és sibilant: “llepasses a la sorra”. Al v. 7 apareixen els “crancs” que suposem animals per la “sorra” anterior; com caminen cap enrere, “sabien ja” hiperbòlicament “tota la història”, potser també del nosaltres, com a la primera part (v. 1/4). La segona oració començava amb un “mai no” i acaba amb un “ja tota”. Fixem-nos en el joc cacofònic de la *a*, la sibilant i les oclusives del v. 7: “enlairats; els crancs sabien ja”. El que els crancs, correlat objectiu del nosaltres, ens conten darrere dels dos punts és la fi del poema que enllaça amb la primera oració:

les velles, plenes de plomes de coixí, eren blanques com un desert
a ple hivern on els escorpins s’hagueren suïcidat, eren un vell
batec amb mugrons d’ivori i ens feien mal, eren bruixes que
escopien rialles amb so d’os, d’entranya podrida, d’abatuts críts
de monges penjades per amor. sa pell a hores d’ara brama la foscor. (*grills...*, I, 3, v. 8/12, fi)

Sembla que torna la imatge solar del principi, les “migdiades” del v. 3. El nosaltres o els crancs/records d’aquests tracten de definir el subjecte inicial (“les velles”) amb un símil i dues metàfores que cohesionen aquesta llarga oració (del v. 8 fins el v. 12). Com a *L’ou de la gallina fosca*, Navarro sol emprar l’estructura trimembre, que es repetirà al *SPs* del v. 11; ací la metàfora triple és puntuada amb breus rimes internes que anirem llegint: per exemple, les dues imatges primeres rimen a la fi de frase en *a* (“suïcidat” i “mal”). Abans però de l’enumeració, ja Navarro introdueix una altra imatge en el subjecte: “les velles, plenes de plomes de coixí” (v. 8). El v. 8 es “plena” fònicament amb una harmonia vocàlica de la *e*: “les velles plenes [...] eren”; també amb l’al·literació aèria, plumífera, de la lateral. Aquest “plenes” s’oposa a la manca inherent al “desert”, que per no tindre no té ni “escorpins” (v. 9). La primera imatge compara les “velles” (A) amb un “desert” (B); però són els coixins i no les velles qui són blans i plens de plomes; elles són dures com suggereix l’al·literació d’occlusives: “batec [...] so d’os [...] podrida [. . .] d’abatuts críts”. Sempre tenim en el primer Navarro la sensació que algú ens enganya, que les coses no són el que pareixen. Tampoc el “desert” és cald, com suggeria “el sol” i la “sorra” dels v. 5/6, sinó que, amb l’encavalcament, el descobrim com hivernal; “com un desert/ a ple hivern”; la imatge és una falsa paradoxa.

Immediatament, però, Navarro ens torna a marejar, ara amb una subordinada adverbial amb

on, tan emprada poc després a *L'ou de la gallina fosca*: “on els escorpins s’hagueren suïcidat”; la possibilitat, l’obligació o la intenció del suïcidi dels escorpins ens mena al foc, terme oposat a “hivern” i aliat a “desert”. El foc pot provindre del sol en caure (v. 5) al capvespre; pot ser el sol del migdia o el de l’estiu; però també tenim la possibilitat que el foc vinga del roig-daurat de les fulles caduques omplint camps i pous de tardor com un “coixí bla”; o del mantell de la neu d’“hivern”. Navarro empra a *grills*... moltes rimes internes de sintagmes breus; en aquest poema fins i tot juga amb l’encavalcament: “com un desert/ a ple hivern” (v. 8/9) i “vell/ batec” (v. 10/11).

En la segona imatge de l’enumeració, trobem una metàfora *A és B* en principi tautològica: “les velles [...] eren un vell/ batec”. La imatge “batec amb mugrons d’ivori” és una sinestèsia, ja que mescla l’oïda i el tacte (“batec”) i la vista (“ivori”). El cor de les bruixes no és positiu ja que “ens feien mal”. Tornem al v. 1 amb els “infants”; els mugrons de les “velles”, és clar, no donen ja llet, sinó que són letals; en lloc de calci són “entranya d’os” (v. 11); com diu el *DFab* de l’ivori, els pits són “blancs, durs, compactes”, “fan mal” (v. 1) i no nodreixen quan són xuclats (v. 1); no “suïciden” (v. 9) però maten. Ens imaginem les bruixes lascives o planant, tan pròximes que se sent el seu “batec”, com els seus pits xoquen entre si.

La tercera i darrera imatge és de nou una metàfora *A és B*; en ella les velles (A) del ja llunyà v. 8 passen a ser no blanques o d’ivori sinó pura “foscor” (v. final): “eren bruixes” (B). Aquestes no són de dol per fora, com anaven les vídues de postguerra, sinó també per dins; el “batec” sonor passa ara a una “rialla”; però aquesta és greu, dura: “amb so d’os, d’entranya podrida, d’abatuts crits”; el vers és cacofònic. Fixem-nos en la *o* oberta de l’inici: “so d’os”; i sobretot en l’al·literació de la “tr” i en general de les oclusives, que acompanyen els cops violents de l’atac de les velles-bruixes. Aquests atacs són *in crescendo*: “escopien” < “crits” < “brama” i “velles”- “vells” < “podrida”. Domina el lèxic de la violència i la mort. Si abans trobàvem “trenca”, “rompent”, “caigut”, “suïcidat” o “podrida”, ara tenim “abatuts” que s’oposa a “penjades”. Rimen a la fi de frase “mal” i “suïcidat”. Les “velles” en la darrera metamorfosi esdevenen “monges”; o potser aquestes són les seues víctimes. Tal vegada també les monges van de negre; però en lloc de positives, les “monges” són blasfemes, infernals, ja que les veiem, com els escorpins, “penjades” i “boges” (v. 6); no sabem si s’han penjat elles mateixes o si les han obligades. La causa de la seua mort és l’*amour fou*, però no sabem si envers Crist o algú humà, massa humà. Açò no ens ho conten els crancs del v. 7. Les “mares” monges no tindran fills (o no deuen) i no els poden alletar, són seques, majors, de pits durs. L’al·literació de la *s* i la *j* acompanya el frufu dels hàbits de les monges o el vaivé dels seus cossos a la força: “monges penjades”.

L’oració final del poema és breu: “sa pell a hores d’ara brama la foscor.” No anem a insistir en el gust de Navarro pels possessius simples; en aquest cas “ses” en lloc de “les seues”. En Navarro, les “monges” i els religiosos, com en la gran majoria dels 70 -excepte en Jaén- són

negatiu. El subjecte de “brama” pot ser la “pell” o “la foscor”; en tots dos casos tenim una sinestèsia total; es mesclen el tacte (“pell”), l’oïda (“brama”) i la vista (“la foscor”). Hi ha molts poemes de *grills*. . . que acaben foscament abans d’arribar a la “llum” final de llibre. La “pell” és una sinècdoke; potser pertany a “la foscor”; en aquest cas tindríem una imatge escatològica. La “pell” potser és de les “monges”; en aquest cas caldria relacionar-la amb els “frares” del poema 2. Més interessant seria associar la “pell” a les “bruixes”; en aquest cas tindríem una paradoxa: la “pell” de bruixa crida, canta la foscor, és a dir, demana ser ella mateixa. Fins i tot, en estructura circular, podríem dir que la “pell” pertanyeria a l’inicial “l’home que d’infants”. Potser aquest ja és “lluny” i ara mort. Rimen internament les dues oracions finals: “amor” i “foscor”. El mot “amor” apareix unit al dolor i a la mort; serà una de les constant de Navarro, però també de Jàfer, del primeríssim Jaén, de Bonet o de Ventura Melià com hem vist en la Primera Part d’aquesta tesi.

grills. . . III, 2

Gràcies a l’“arena” inicial continuem potser a la platja com al poema anterior (el III, 1), que començava amb “les ones a la platja”; ara, però, l’acció és en el passat. Les metàfores del tu (A) cohesionen tot el text; primer amb la fórmula *A semblaves B1* (“àvia”), *B2* (“carnissera”) i a la fi tu (A), *B3* (“l’àvia”), *B4* (“una gàbia”). Sintàcticament el poema es cohesiona amb les oracions compostes bimembres i copulatives (amb *i*). El text comença així:

amb els ulls plens pels espillets de l’arena, tu a l’aguait
hissaves les mans dels infants i semblaves l’àvia blanca
quan el sol es vist de taronja i els plats rellisquen fent sorollets,
l’eterna carnissera de les rialles sota els roures; (*grills*..., III, 2, v. 1/4)

L’hipèrbaton inicial col·loca el tu entre dos *CC* de manera oposats: “amb els ulls plens pels espillets de l’arena” i “a l’aguait”. El tu no pot estar alerta si és encegat per l’arena. Potser el primer *CC* de manera pertany al jo líric. Tirar-se arena és un dels jocs típics dels xiquets a la platja; el vent marí també pot encegar; quan hom es rendeix cal “hissar” la bandera blanca. Els diminutius “espillets” o “sorollets” indiquen infantesa però també valencianitat. L’arena són espillets o fragments de roca, i els ulls són l’espill de l’ànima i reben la llum del “sol” (v. 3) o potser els raigs del sol ponent-se (v. 1 i 3). Des de l’arena -horitzontal- el tu “hissava”-en vertical- ; el que hissa, però, no és una vela o una bandera, sinó “les mans dels infants”; potser són també blanques; o potser són tallades i plenes de sang. L’edat relaciona “infants” i “àvia”; l’adjectiu “blanca” pot ser un epítet d’“àvia” si ens la imaginem canosa; ara bé, les àvies sovint anaven vestides de negre com bruixes. La paleta cromàtica és “plena”: del negre inicial al “blanca” just quan arriba el “taronja” i

el roig suposat del “carnissera”. El “sol” (A) es personifica i en forma de metàfora “es vist” (no “és vist”) de taronja (B); l’escena pot transcórrer a l’alba o al capvespre. La imatge amaga una sinestèsia entre el tacte (“vist”) i la vista (“taronja”).

Aquesta imatge bonica externa es mescla, com als *collages* de *Carn fresca*, amb una imatge interna quotidiana: “i els plats rellisquen fent sorollets”; el muntatge és surreal: el sol cau al mar, els plats a la pica. O bé els “plats” (B) serien els estels (A). També podríem replantejar-nos l’“àvia blanca” com una imatge en absència (B) de la lluna (A); al capdavall la lluna s’hissa blanca en el cel quan el sol es pon. El moviment suau del relliscar s’oposa a la violència del “carnissera” i el diminutiu “sorollet” a l’hiperbòlic “eterna”. La segona imatge del tu (A) diu: “l’eterna carnissera [B] de les rialles sota els roures;” No sabem si “les rialles” són un tret del tu o si aquest tu assassina les “rialles”. Les “àvies negres” o endolades (les bruixes) fan por quan es riuen. Els “roures” ens suggereixen druides, màgia, nits de lluna plena i pòcimes. El tu sembla assassinar els jocs, potser entremaliats. Pel que fa a la mètrica, trobem dos hendecasíl·labs inicials: “amb els ulls plens pels espillets de l’arena [11], / tu a l’aguait hissaves les mans dels infants [11]” (v. 1/2). El tres primers versos són encavalcats.

Des del punt de vista sonor la llarga primera oració -ocupa els 4 versos- és molt marcada. Hi ha una minirrima interna molt seguida: “ulls” i “tu”, “plens pels espillets”, “a l’aguait/les mans dels infants”, “l’àvia blanca”, “fent sorollets”, “l’eterna carnissera”, i “hissaves”, “semblaves” i “rialles”. Cal destacar als primers 4 versos l’al·literació de les laterals i les oclusives; per exemple: “plens pels espillets” o “i els plats rellisquen fent sorollets”; l’al·literació de la *s* domina tot el poema, excepte el vers darrer; fixem-nos en l’al·literació de la *r* i la *s* al v. 4: “eterna carnissera de les rialles sota els roures”. Aquestes minirrimes i els “sorollets” de les al·literacions és una característica del primeríssim Navarro.

Els tres darrers versos diuen:

tots dos ho sabíem, les estacions de trens no tenen son i
nosaltres érem bous encesos fugint pel fosc dels carrers.
tu, ara, l’àvia, demà una gàbia amb oriols de cartró. (*grills...*, III, 2, v. 5/7, fi)

Durant tot el poema hi ha un vaivé entre el temps passat i el present, potser històric. No sabem qui és el jo que s’incorpora al nosaltres. Fixem-nos en els pronoms col·locats a l’inici de vers: “Tots dos”, “nosaltres érem” i “tu”; sembla com si el tu i el jo s’hagueren separat a la fi del text. El que sap el nosaltres al v. 5 és una tautologia: “les estacions de trens no tenen son”; potser és una falsa personificació; en aquest decasíl·lab s’al·literen la *s*, la *t* i la *n*; imiten la marxa del tren; a açò col·labora el ritme: primer lent, i després més ràpid: AAAATATATAT. Aquest vers recorda els *Camps*

magnètics de Breton i Soupault³⁶⁸. Desconeixem el motiu de la fugida del nosaltres; potser l'enemic és el “fosc” en arribar el capvespre. Potser tenen els “ulls plens pels espillets de l’arena” (v. 1). En Navarro hi ha “sempre algú a l’aguait” i al poema era el “tu” de l’inici. Ens recoda la unió entre “bous” i fugida el famós vers d’Ausiàs March: “Si com lo taur”. La fuita s’acompanya cacofònicament amb al·literacions de la *s* i de les oclusives i lleument de la *f* coetaire: “fugint pel fosc dels carrers”. Potser els nosaltres són folls o “encesos” de plaer.

Torna Navarro a emprar una metàfora, ara amb la forma *A* (“nosaltres”) és *B* (“bous”). S’oposen “encesos” i “fosc”. Els “bous encesos” ens remetent a la festa popular del bou embolat; ens l’imaginem el bou “fosc” i els carrers com un laberint del Minotaure. El poema acaba reprenent circularment l’inici; si al v. 1 i 2 llegíem “tu [...] i semblaves l’àvia blanca”; ara el text diu: “tu, ara, l’àvia, demà una gàbia amb oriols de cartró.” Aquest vers final no té verb. No sabem si estem davant d’una metàfora *A, B* o no; en el primer cas el tu (*A*) seria identificat amb “l’àvia” (*B*). Però podrien ser dues frases independents unides pels adverbis temporals; és a dir: tu, [ets] ara, l’àvia [que serà], demà una gàbia”. Siga el “tu” l’“àvia” o no, a aquesta darrera l’espera la mort; aquesta està metaforitzada amb uns inerts i artificials “oriols³⁶⁹ de cartró”; a més apareix associada a una “gàbia” o taüt; potser cal llegir “gàbia [...] de cartró”. Al poema inicial de *grills...* apareixia un “cartó sense temps” (I, 1). Potser Navarro juga amb la imatge de la taxidèrmia: el tu serà dissecat. L’“àvia blanca” del v. 2 ha perdut el color blanc; potser és ara “fosca” com els carrers³⁷⁰.

L’enunciador anònim o ocult, el jo, li recorda al tu que demà morirà; és el *memento mori*; el tu passa de la joventut dels “infants” a semblar “l’àvia blanca” (v. 2), a ser en el present “àvia” i en el futur a ser morta (v. final). Potser en el fons li retrau que ja no vulga ser amb el jo de nou “bous encesos” (v. 6) com en el passat. La rima interna dels dos tetrasíl·labs inicials del vers final és clara: “tu, ara, l’àvia [4], demà una gàbia [4]”.

grills..., III, 5

Els poemes 5 i 6 d’aquesta III part són breus. Tenen 7 i 4 versos respectivament. El text III, 5 té una estructura paral·lela, com vorem més avall, i en enigma; hem d’esperar fins el darrer vers per descobrir que hi ha un jo emissor gràcies al pronom “nostre”. El poema III, 5 comença així:

fugiu, guilleu, puputs del cos, brivall confús del somni.

³⁶⁸ En concret el poema inicial, “La glace sans tain”, on llegim: “Nous courrons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne touchent plus. [...] Les gares merveilleuses ne nous abritent plus: les longs couloirs nous effraient.” (Breton/Soupault, 2000: 27).

³⁶⁹ Segons el *DFab* l’*oriol* no sols és un ocell sinó un ‘reig foll’ o bolet verinós semblant al “reig” que té barret de color “taronja” com al v. 3.

³⁷⁰ Els carrers són omnipresents en *grills...*: trobem com ací “carrers foscos” però també “carrers, freds/ com un mar a prop” (I, 2) o “atzucacs” i “carrers enlairats” (I, 3).

Pels camps sols queden astres esmortits i una gitana
que no diu la ventura perquè és muda i de vegades cega, (*grills...*, III, 5, v. 1/3)

La fugida inicial enllaça amb el “fent fugir” de la fi del poema III, 4. El vers inicial té una oració completa, fet inusual en *grills*. . . . Fònicament és un vers molt marcat, amb dos tetrasíl·labs i un hexasíl·lab: “fugiu, guilleu [4], puputs del cos [4], brivall confús del somni [6]”; l’esquema mètric és: *ATATATATATATAT*. S’assembla als experiments de Jàfer -aquests rimats- de l’inici de *Lívius Diamant*. Sintàcticament s’enllacen en asíndeton 4 sintagmes; primer 2 verbs sinònims: “fugiu, guilleu”; en la Primera Part d’aquesta tesi hem triat aquest doblet, també emprat per Jàfer, com a exemple del neobarroquisme dels 70. Els altres dos sintagmes són *SNs* amb idèntica estructura (*N+ del+ N*) si no fóra pel “confús”; aquest adjectiu és aplicable al poema III, 5 encara que a colp d’ull és més senzill que els altres, fet al qual contribueix la seua brevetat. No sabem de què fugiu o millor dit per què l’emissor ordena la fugida del vosaltres. El verb “guilleu” també vol dir perdre l’enteniment o enfollir; aquest consell o ordre va dirigida a un vosaltres (*A*) invocat en metàfora en absència *B1, B2* com a “puputs del cos [*B1*], brivall confús del somni [*B2*].” Els puputs poden ser ocells o peixos. “Brivall” segons el *DFab* significa home de la xusma, és a dir, “*clochard*” (v. 5) o bé popularment “nen”. “Puputs” i “confús” rimen. El “cos” durant el somni esdevé confús, i el somni per definició també ho és. Potser cal llegir el vers així: “fugiu del cos, guilleu del somni.”; és a dir, deixeu el material, suicideu-se o purifiqueu-vos -com diria Jàfer- o tal vegada desperteu.

En una lectura psicoanalítica significaria: ejaculeu; en *L’ou de la gallina*, I, 11 fosca apareixeran aquests “nens” seminals del somni. La concepció del “cos” aliada al “somni” és molt interessant; en el somni el “cos” és menys, és “brivall”. Darrere del “somni” del v. 1 arriba una altra imatge, força surrealista, ara potser de l’alba o el capvespre: “pels camps sols queden astres esmortits” (v. 2). Aquests “astres esmortits” ens recorden a *L’esmortida estela de la platja* de Jàfer. Torna Navarro a posposar el subjecte com al v. 1. Al v. 2 domina l’al·literació de la *s* i de les oclusives; per exemple: “astres esmortits”; hi ha una violència també fònica. Els “camps”, com les aigües, són plurals en Navarro; però són “sols”, potser perquè és de nit; ací s’oposen a la solitària “gitana”: és “una” i apareix a la fi de vers.

Amb l’encavalcament descobrim que és una gitana única: “una gitana/ que no diu la ventura perquè és muda i de vegades cega,” (v. 2/3). La “ventura” s’associa a interpretar els “astres”. La imatge és surreal i absurda; de fet, creiem que és l’única mostra d’humor negre del llibre junt al “sàpiguen que el crim no té horitzons i a més és cec” del poema final del llibre. Ací llegim que si la gitana és muda no pot dir, però si és cega tampoc pot llegir els astres; a més la gràcia augmenta amb el “de vegades”. Diu l’acudit que l’amor és cec i de vegades sord. A més a més, els astres ja són -com diu el *DFab*- com morts, desmaiats, pagats i no són llegibles: potser perquè ja és de dia, i som

a l'alba i no a la nit. Rimen absurdament “ventura” i “muda”. Ferran Carbó ens ha dit que podríem interpretar la “gitana” (B) com la lluna, ja que la imatge és nocturna i de vegades és plena però de vegades nova, és a dir, “cega”. El poema avança gràcies al polisíndeton de la i:

i ton cos, company de cuques, ferit damunt l'herbam, ton cos
una sangonera de la terra –gerra plena d'or-; i tu, clochard
dels arbres i del mar. salzes per al teu plor que l'heura atura,
salzes per al gebre del nostre finit palau d'arena. (*grills...*, III, 5, v. 4/7, fi)

Ací trobem l'estructura en paral·lel. Torna al v. 4 el “cos” com a l'1; el tu es metonimitza i redueix a “cos”, mot que obri i tanca circularment el vers 4: “ton cos [...] ton cos” El vers i el tu són presoner del “cos” però enlloc trobem l'ànima. Tampoc hi ha cap verb principal fins la fi del poema, encara que presuposem l'ésser del v. 3: “ton cos [és], company de cuques, [és] ferit damunt l'herbam, ton cos [és] una sangonera de la terra -gerra plena d'or-; i tu [ets] *clochard*/ dels arbres i del mar.” (v. 4/6). Al v. 4 veiem que el “ton cos” (A) és invocat (com el vosatres al v. 1) amb dos sintagmes metafòrics entre comes; el primer, “company de cuques” (BI) lliga el tu i el jo; tots dos són “companys” dins del “nostre finit palau d'arena.” (v. 7). El tu i el jo comparteixen com “brivalls” jocs, “cuques”, cucs, cucanyes, penis, cuques feres, dins l'ataüt com dos “ferits” (de) mort. La cuca pertany al llenguatge infantil, dadà. També la cuca de llum és verda com l'herba.

A la segona imatge del tu llegim: “ferit damunt l'herbam”; ens recorda el poema “*Le dormeur du val*” de Rimbaud. Així el soldat seria un “company” de lluites que ara és de cuques; aquestes devoren el seu cos mort. Els noms “company” i “ferit” s'oposen; però ja hem dit que l'amor i el dolor s'uneixen en Navarro i en altres poetes dels 70. Si ens fixem també es contraposen “ton cos” (v. 4/5) i “tu” (fi de v. 5); és com si haguérem de llegir: “ton cos ferit [. . .]; i [però] tu”. Mentre (que) el cos és immòbil, mort o agonitzant, horitzontal com els cucs, el veritable tu és un altre: vertical, extern, cinegètic, “*clochard*”; front a l'“herba” o l'arrel, l'arbre; front a la terra, la mar. Potser és un circumloqui del viatge del tu-ànima. Potser són les ànimes o els somnis “els puputs del cos, brivall confús del somni” del v. 1. Durant els somni o el coma la ment viatja. És com si el tu volguera alliberar-se del cos dolent i volar amb la imaginació i gaudir de la vida; però no pot: ve el plor i l'últim intent de verticalitat -simbolitzat en el “palau”- cau al darrer vers com llegirem més avall.

En l'encavalcament dels v. 4/5 el “ton cos” (A) s'identifica amb una “sangonera de la terra” (BI); la “terra” (A) al seu torn, en metàfora A-B-, és definida com una “gerra plena d'or” (B). Si abans havien aparegut les terrícoles “cuques”, ara tenim la “sangonera de la terra”; ens imaginem la sang vessada com una “sangonera” al terra. La terra cova la veta d'or, la lava, potser el secret de l'alquímia o el sol que s'ha post durant la nit; tal vegada amaga l'or o la llum dels “astres esmortits”

del v. 2. La plenitud de la terra xoca amb el “plor” desconsolat del tu del v. 6: “salzes per al teu plor que l’heura atura, / salzes per al gebre del nostre finit palau d’arena.” (v. 4/7, fi). Torna a ser “confusa” (v. 1) la situació del tu líric. No sabem si aquest és mòbil o immòbil, si és al si de la terra (soterrat) o sobre ella.

Les dues darreres frases tenen un clar paral·lelisme i anàfora: “salzes per al”; ens sona a “t’alces”, com si s’exhortara el tu que s’aixecara, com un Llàtzer. També ens sona el primer “salzes” a “calzes per al teu plor”. És una mena d’ofrena vegetal. El vers final mètricament trenca amb els dos decasíl·labs anteriors: “i tu, *clochard*/ dels arbres i del mar. [10]/ salzes per al teu plor que l’heura atura, [10]”; fixem-nos en la rima interna “*clochard*” i “mar”. El tu és anomenat en un gal·licisme novíssim “*clochard*”; potser és un homenatge a Rimbaud o una anècdota personal; potser cal relacionar-lo amb el “pòtol” andorrà (migfrancés) de la dedicatòria a Jàfer del poema anterior del llibre (el III, 4). En tot cas el “*clochard*” s’oposa a la “gera plena d’or”; el rodamón vaga “pels camps” del v. 2.

El poema s’havia obert a l’exterior amb els “arbres i del mar”; però el tu desdoblant -potser el jo- deixa prompte de ser “*clochard*”: “salzes per al teu plor que l’heura atura”. És un vers bell i sonor, l’aigua del plor és suggerida amb l’al·literació de *la l*, de *la p-l* i de *la r*; a més “salzes” rima amb el seu hiperònim “arbres” i “cos” rima amb “or” i “plor”. La imatge del vers és ambígua, ja que el plor cau per avall mentre que l’heura puja per amunt. Els “salzes plorons”, que semblen una ofrena mortuòria, són arbres en principi perillosos i solitaris perquè no deixen créixer res al seu voltant: tot ho esterilitzen, ho “aturen”, fins i tot el plor. Ara bé, creiem que el text no ens diu això: ens diu que l’heura “atura” el plor com si l’abraçara, consoladora o xucladora; o també que el “plor” en sinestèsia atura “l’heura”: l’oïda (“plor”) té tacte i “atura l’heura” (vista). També el “gebre” del vers final glaça el plor; a la rosada fa fred i el “somni” del v. 1 acaba. Tant l’heura com el gebre del vers final ens remetent a un clima més fred i plujós i amb ombria com pot ser el francès del nord. Potser el tu-*clochard* és al terra i l’heura atura el seu plor.

Amb el fred del gebre comença el dia, s’“esmorteixen” els astres (v. 2) i domina el fred: “salzes per al gebre del nostre finit palau d’arena.” Apareix la fusió del tu i del jo en “sols” (v. 2) nosaltres després del “company de cuques” del v. 4. El palau compartit és absurdament d’arena, sobretot a la platja, és més que “finit”, com el poema-“somni” (v. 1) que metapoèticament es clou ací acompanyat fònicament per, una vegada més, l’al·literació de les oclusives. El tu “confús” es desperta, s’“atura”, “finix” i troba la mort; hem passat del “brivall” al “finit” en set versos. El *clochard* deixa de ser *clochard* quan dorm.

El poema més curt del llibre fou inclòs a *Tria personal*. És un poema estrany: per la seua brevetat, perquè només inclou un encavalcament i la majoria de versos tenen unitat de sentit, i sobretot pel darrer mot del poema. Potser el text siga fruit de l'escriptura automàtica. El poema fa:

les fades no varen dormir mai amb tu, ni amb els bous
que el vespre no volia; recordes el renou de pols i sofre?
i la fressa que feien els dimonis per a obrir el llagut de la nit?
voltors de fred per als records que no em són lluny, marta.

Segons el *DFab* la fada com a substantiu és una “Divinitat o força desconeguda que, segons els pagans, fixava per endavant l’encadenament dels esdeveniments; destí ineludible.”; les “fades”, com eixa “marta” final també són desconegudes. També podem entendre “les fades” com adjectiu i el *DFab* ens remet a qualificar aquelles d’ insulses, estòlides o nícies. Podria ser una venjança contra aquelles de l’emissor, eixe jo ocult fins el darrer vers; és a dir, que (sols) les fades rebutjaren el tu o jo desdoblant. L’acció de les “fades” pot ser voluntària; o tal vegada és obligada per algú, per exemple pel vespre.

El poema s’inicia amb un rebuig doble en el passat; és un rebuig hiperbòlic car apareix el “mai”. D’un costat les fades rebutgen el tu; de l’altre els “bous” són doblement rebutjats: pels “vespre” i per les “fades”. Els bous són obscurs, violents i s’associen al color fosc del vespre i a la nit, com en *L’ou de la gallina fosca*. Darrere del “volar” i el “dormir” hi ha una clara lectura eròtica i la falta de desig o companyia provoca el “fred” del vers final; subliminalment podríem llegir les *f* de la “fressa que feien” com a fotre i el mot “pols” com batec o matèria o “polvo” castellà; el “llagut”, com diu el *DFab*, és vinculat al “cabotatge”, que podem intuir ací masturbatori o sexual. Els bous ens menen a corregudes. Els bous poden ser mansos, no sementals o braus, o a l’inrevés, massa fogosos. Potser el tu és rebutjat per “les fades” per aquest motiu; o perquè és massa jove. Potser les “fades” són les “mares” i el tu ha estat criat sense amor.

A continuació llegim dues interrogacions retòriques que no ens solucionen el misteri del rebuig: “recordes el renou de pols i sofre?/ i la fressa que feien els dimonis per a obrir el llagut de la nit?” (v. 2/3). Les dues preguntes són quasi isosil·làbiques: 10/ (10+9). A la primera interrogació domina l’harmonia vocàlica de la *o*: primer és oberta (“rec[o]rdes el ren[o]u”) i després tancada (“p[o]ls i s[o]fre”); cal destacar la sibilant i les vibrants que acompanyen la cacofonia infernal del contingut. També la *f* de “fressa que feien” ens suggereix el foc dels dimonis. A la fi del v. 3 domina la *t*: “el llagut de la nit.”; l’al·literació acompanya l’oclusió que els “dimonis” volen “obrir”. Tot suggereix la imatgeria i el soroll infernal: tenim la multitud de sons (“renou”) i el rebrot (“renou”) continuat dels malls i les flames i dels crits (“fer fressa” segons el *DFab*) dels condemnats. Front a la solitud del tu inicial, ara apareix la multitud. A priori “fades” i “dimonis” s’oposen; unes semblen

més d'aigua i els altres són de foc.

La imatge del “llagut de la nit” sembla una metàfora *B d'A*; la nit (*A*) s'identifica amb l'ambigu “llagut” (*B*) que pot significar l'embarcació o l'instrument musical de corda. Els dimonis, potser de Vulcà, “volen” obrir la nit, és a dir, fer que arribe el dia, l'alba; que isca el sol taronja i el seu “sofre” i “pols” inherent; ens suggereix la imatge l'infern i el judici final. El “llagut” ens mena al Leteu que equivaldria a l'aigua negra del vespre. Obrir l'instrument musical “llagut” és imposar el silenci o fer nàixer la paraula; la “fressa” s'oposa al “llagut”. Els “bous” són a les quadres i són negres; paradoxalment taquen de fosc quan ixen a l'alba. Si al “record” del passat mancava el calor del “dormir”, a la fi, circularment, apareix explícit el fred del present; aquest imposa el principi de realitat: “voltors de fred per als records que no em són lluny,” (fi). El “per a” uneix els dos darrers versos: “per a obrir/ per als records”. No sabem qui envia contra els “records” els “voltors”. Els “voltors” són carronyaires i potser el jo és mort de desamor per la manca d'estima de les fades o de marta. Els records o els malsons es perden en despertar; amb el temps arriba l'inevitable oblit o la mort. “Lluny” pot remetre tant a l'espai com al temps. Si els records “no em són lluny”, vol dir que encara són cals, recents; no “són lluny” a hores d'ara” com l'home assassí del poema I, 3. El darrer vers és difícil de pronunciar oralment.

I acaba el poema com començava, amb un “tu”, però ara anomenat “marta”. Per empatia creiem que és el mateix tu. El fet de deixar a la fi uns pocs mots, ja ho trobàvem al poema II, 1; allí llegíem: “és fosc”³⁷¹. No sabem si aquesta “marta” és un personatge, una persona real coneguda per Navarro o una *boutade* surreal d'aquest. Malgrat que per empatia és un nom propi, no podem oblidar-nos del seu significat com a animal. Front al “fred”, la pell -també la del bou- atorgaria escalfament; front “als voltors” negres, el marró o el blanc de l'animal. El mot “marta” trenca amb els tres tetrasíl·labs del darrer vers: “voltors de fred [4] per als records [4] que no em són lluny [4], marta.”. Dominen les vibrans i la sibilant, fet que amara la fi d'un matís cacofònic.

grills. . . III, 12 i últim del llibre

El poema s'enllaça amb els textos anteriors. Tornen les “papallones coltellejades” i els animals pels “llibres” del poema III, 9, els fuetijos variats, el “bufeteig de roses/ per sobre ta cara” del poema III, 11...; en fi, tota l'argamassa imatgística de *grills...* La darrera poesia del llibre s'eternitza “agònicament” (v. 1) amb versos tan llargs que no caben en la pàgina; l'últim text comença amb un “darrera” i una mort més:

³⁷¹ Palomero també emprarà aquesta tècnica a *Innocents de pagana decadència*; un poema seu acaba així: “pins” (Palomero, 1978: 46).

aleteig de papallona en la darrera histèria de l'agonia, bufetejant
els llibres tacats d'ales, com si et raparen el cap amb nua fulla
d'afaitar; (*grills...*, III, 12, v. 1/3)

El muntatge de les tres imatges és propi de l'avantguarda fílmica; té una base polisèmica: passem de les ales de la “papallona”, a la “fulla”; aquesta no ens mena a un vegetal sinó als fulls del “llibre” i a la “fulla” de la navalla esmolada. Les dues imatges entre comes inicials desemboquen en l’“agonia” del tu. La “papallona” és sinònim de l'ànima per als grecs i fins i tot aquesta desapareixerà. Comparteixen camp semàntic “bufeteig” i “aletejant” i família lèxica “aleteig” i “ales”. El vent passa, ràpidament, les fulles/fulls/calendaris, és a dir, els dies del tu. El “cap” al rap ens mena a la tinya de postguerra, al servei militar dels joves dels 70, a la famosa foto del grup surrealista i a *Hiroshima, mon amour* on la protagonista rep aquest càstic per estimar un alemany durant la segona Guerra Mundial i la família la reclou a casa (v. 3); ella hi jau allí, morta de vergonya, plorosa, “folla” (v. 3). Som dins l'*amour fou* i el “nua” resulta perillós; l'amor assassí comporta un risc, el prohibit, l'amic enemic. Els llibres són prohibits, “bufetejats” en nom de la moral virginal de la coloma cristiana; les “ales” poden ser blanques com els fulls, però ací paradoxalment taquen, embruten. Potser són ells, els “vigilants de la tropa” (*Salvatge!*, IV), rectors i militars, qui ataquen. La iteració de l'aleteig s'insinua fònicament amb l'al·literació inicial de les laterals: “a^le^teⁱg de papall^lona”; prompte serà substituït per l'al·literació de les oclusives: “^com si et raparen el cap”; també trobem una rima interna creuada: “el c[ap] amb n[ua] f[ulla]/ d'afait[ar]”. La imatge dels cabells -solen ser eròtics- tallats també apareix en *Cadells de la fosca trencada* de Jaén; recordem que en els 70 era un símbol de rebeldia juvenil i que prompte a la mili els ho recordarien. Als següents versos assistim a l'enunciació d'un desig envers el tu per part de l'enunciador que resta anònim:

quan vinguis esbatana aquestes portes folles de velles pluges,
que els corredors sentin com els llombríngols fan munts amb la terra i
sàpiguen que el crim no té horitzons i a més és cec. (*grills...*, III, 12, v. 3/5)

Som de nou en el domini del subjuntiu: primer hem llegit “com si et raparen” i ací trobem el futurible i potser volitiu “quan vinguis”. Com la protagonista d'*Hiroshima, mon amour* ells no han vist res, no saben d'amor; en valencià diem: vostés “sàpi(gu)en” i entenguen. L'emissor de sobte apareix empresonat, com aquell personatge, per culpa d’“aquestes” accions dels tres versos inicials. Les portes es personifiquen metonímicament com els vigilants; són “velles”, negatives i potser més fàcils de trencar amb la hiperbòlica força del del tu. Potser arribarà el tu per alliberar l'emissor que per empatia associem amb el jo líric; l'alliberament també pot ser eròtic. Fònicament Navarro torna

a associar, com al poema I, 4, “fulla” (v. 2) i “fulles” (v. 3). Com en aquell text, força l’al·literació de la *s* amb la de la lateral: “folles de velles pluges”; els dos sons acompanyen l’aigua caient; també trobem la força de l’oclusiva que imita el cop contra les portes: “quan vinguis esbatana aquestes portes”. Cal picar fort les portes de la percepció, com diria Blake; “cal que sentin”; cal trencar les portes de la repressió per assolir la veritat: “i sàpiguen”. Els altres, eixa tercera persona, potser els enemics, són ignorants.³⁷² Saber no mena a la felicitat, sinó al “crim” o al dolor. Les “roses”, com llegirem més avall, fan bona olor però si t’hi acostes molt punxen.

L’amenaça arriba moltes vegades de l’altre costat de la porta, dels “corredors”; aquests poden ser també homes que corren i es-corren i el seu inherent moviment s’oposaria a l’estatisme dels “llombrícols”. Al poema III, 5 trobàvem “*clochards*” i “que l’heura atura”. L’explicació més simple és que la ciutat o els edificis (“corredors”) no coneixen la natura o el camp; la natura, però, reposa en el fons de tot artifici; com els complexos en el subconscient. Tornen els animalets terrestres en *grills*. . . , heralds de la mort. El brillant v. 5 diu: “sàpiguen que el crim no té horitzons i a més és cec.” L’expressió popular diu que l’amor és cec; és una mostra d’humor negre³⁷³. Algú al poema associa, doncs, el crim amb un amor hiperbòlic, que tot ho pot: sense límits -tampoc morals- de “portes” o “horitzons”, lectures o línies de pàgines. El crim d’amor de Sade o Bataille allarga els versos 5 i 6 “enllà d’enllà” de les lògiques 12 síl·labes. L’amenaça del tu “quan vingui” avança en *travelling*: primer creua “aquestes portes” (de casa), després va pels “corredors” i a la fi arriba al “llit”:

el cos al llit

s’havia oblidat d’ell i es menjava els angles amb les llars seques dels ulls;

tu, d’infant, mai no t’has omplert la cara amb punxes de roser? i de pedres? (*grills*..., III, 12, v. 5/7)

El metonímic “cos” esdevé de nou protagonista una vegada més en *grills*. . . Com a mostra del crim “el cos” resta solitari a la fi de vers: “no té horitzons [...] cec [...] el cos al llit”. No sabem qui és aquest “ell” que apareix ara. Potser som davant d’una escriptura automàtica. Com els “llombrícols” del v. 4, tornen els munts de carn daliniana putrefacta. “El cos” i “ell”, com en la mística, se separen; a l’inici moria en “l’agonia” la papallona. Cal renunciar, oblidar-se del material, del corporal. Si al v. 5 apareixia el “cec” ara tenim el circumloqui “llars seques dels ulls”. La imatge és molt interessant perquè exemplifica tota la condensació retòrica de Navarro a *grills*.... Hi ha la sinestèsia entre el gustatiu “menjar” i el visual “angles”-“ulls”; l’abstracte “angles” es concretitza. Tenim, a més, una metàfora *B d’A*: els metonímics “ulls” (A) s’identifiquen amb “llars” (B);

³⁷² Recordem els versos de Salvat-Papasseit: “(Vosaltres no sabeu/ què és/ guardar fusta al moll” (Salvat-Papasseit, 1991: 225).

³⁷³ L’altra mostra d’humor negre apareixia al poema III, 5: “i una gitana/ que no diu la ventura perquè és muda i de vegades cega”

aquestes en sinestèsia no són apagades (vista) però sí “seques” (tacte/gust). També hi batega subliminalment la paronomàsia cec/sec. Els “angles” s’oposen als esfèrics “ulls” i alhora ens suggereixen potser un matís cubista, fins i tot prosaic: els ulls, perduts, en l’“agonia” (v. 1) miren/dormen als angles del sostremort. L’al·literació de la lateral domina el sintagma “el cos al llit”.

La paraula “llars” ens mena a la infantesa; així llegim: “tu, d’infant, mai no t’has omplert la cara amb punxes de roser? i de pedres?” (v. 7). És com si, de sobte, algú es dirigira al receptor/a o lector/a trencant la catarsi del poema: “ei, tu, sí, tu”. Potser el “tu” siga el mateix del v. 2. El tu, en un altre gir il·lògic navarrià, no apareixerà més al poema. La interrogació retòrica apel·la a la infantesa del tu; com si aquest algú volguera complicitat o justificació pel “crim” que ha comès; potser hi rau el sentiment de culpa tan cristià. O a l’inrevés, el text és una provocació: tu, que ho “sàpigues”, no has gaudit dels jocs prohibits. El que el tu potser s’ha perdut és la metamorfosi en l’altre, el travestisme pel dolor: ser un altre, “omplir-se la cara” i canviar-se-la, imaginar com l’infant que es mor, intentar suïcidar-se no respirant sota l’aigua o al llit, comptant a poc a poc. Les pedres soterren i els llambrígols (v. 4) sempre són a punt per menjar (v. 6). Darrere hi ha els jocs cruels infantils; tornem a les accions violentes de l’inici del poema. La paraula “pedres” és un saltamartí pel discurs navarrià i bota, de nou, als ulls com en la cita de Cruz que encapçalava aquesta secció i que s’havia représ anteriorment (poemes III, 8 i III, 11); la cita deia: “los ojos llenos de piedras.” El poema III, 12 i *grills*. . . acaben així:

els àngels van ser enverinats amb llimones, no els piquis els ulls, prompte
al capaltard se’ls engolirà apropant la mort al cos que, inert, jeu ara
al llit; fosques navalles dintre els nítols que ara han vist la llum. (*grills*..., III, 12, v. 8/10, fi)

Com en Bonet, els versos es reprenen en vaivé; ací tornen “el cos” del v. 5 i “els ulls” del v. 6. També es reprenen circularment, com a l’inici, les oracions en asíndeton; torna el gerundi: “bufetejant” (v. 1) i “apropant” (v. 9); també els substantius adeterminants: “aleteig de papallones” (v. 1) i “fosques navalles (v. 10)”. El tema de la vista/no-vista és omnipresent: hi ha els ulls però sobretot la manca dels ulls. Els “àngels” són com el dia; perden els metonímics “ulls” amb els rostres ple de pedres o de punxes de roser (v. 7); assistim a l’“agonia” (v. 1) o mort del dia (v. 9) durant el “capaltard”; aquest és ja “prompte” i quan “vingui” (v. 3) “aproparà” (v. 9) la mort; potser la que duen el àngels negres de l’apocalipsi. La imatge de l’enverinament dels àngels amb llimones és senzilla i bonica: les llimones grogues com el dia són àcids i couen a les nafres, a la boca o als ulls si t’esquitxen, com les punxes de roser (v. 7) o els espillets de l’arena. També els rajos de sol (fi) molesten als ulls quan “vinga” el tu capaltard. La nit guillotina el “capaltard” (v. 9) amb “nua fulla” (v. 2) i “fosques navalles” (fi); ens recorden els ulls tallats de Buñuel/Dalí durant el pleniluni. Els

llambrígols degluteixen terra; els “nítols” o entranyes són “fosques” i s’oposen “a la llum”. La sembra del crim en el passat (v. 6/8) duu com a conseqüència el “prompte” ajusticiament final (v. 9/10).

El “vore la llum” implica saber (v. 5) però també nàixer; per tant tenim una paradoxa mística: “apropant la mort [...] vore la llum.”; és a dir, morir per a nàixer, faltar per a ser. Les navalles en epítet “fosques” deixen de ser-ho; els violents poemes són desagradables, de “nua fulla” i de “ferro” -com diu la dedicatòria final de *grills*. . . La fi del poemari s’oposa al “fosc”; o potser la llum final siga negra. Els poemes de *grills*... que Navarro escriu “foscos” es publiquen, és a dir, s’imprimeixen, és clar, en la impremta amb “ferros del poema”³⁷⁴, com en la dedicatòria. Amb la llum (potser lunar) els ulls i els rostres esdevenen hipnòtics, “de pedres” (v. 7), “inerts”. L’etapa oral és psicoanalíticament important en aquest poemari: hem vist menjar, llepar i ací de nou tenim “enverinats” i “engolirà”. Navarro mescla fosc i llum i també dialectes: “prompte” és occidental i les “llimones” i “vingui” orientals. El metonímic “cos” de *grills*. . . “jau” (v. final), mort “al llit” (v. 5 i final); aquest esdevé un llit-patíbul, com diria Rodríguez-Castelló a *La ciutat del tràngol*. Hem assistit a un malson-poemari.

2. 3. Consideracions generals

L’“Índex” de *grills*... apareix a l’inici del llibre (Navarro, 1974: 5-6). Si el considerarem “l’índex” com el poema 0 del llibre³⁷⁵, podríem arribar a extraure els trets estilístics i temàtics del primer Navarro.

Pel que fa a la puntuació, observem que no hi ha majúscules, que domina l’asíndeton amb comes i que les frases i els versos -anisosi·làbics- són llargs, fet que anuncia la posterior deriva en prosa de Navarro. La majoria de versos són encavalcats mentre que pocs acaben amb comes (2 i 4 d’I, 3 i 4 de II i 9 de III); només un vers inclou dues oracions: “llavis com a rastells d’hivern. els mots creixen a la tardor” (II, 7); i només dos versos tenen unitat de sentit, és a dir, acaben a la fi de línia: “el vent agre m’ha dit que no he de témer el foc.” (I, 2) i “fugiu, guilleu, puputs del cos, brivall confús del somni.” (III, 5).

Quant a les persones gramaticals no són massa abundants i solen ser dèbils, poc decidides. El jo líric apareix en el present però és passiu i oient: “el vent agre m’ha dit que no he de témer el foc.” (II, 2) i “atxes de foc m’han avisat que plors damunt el muscle” (III, 4); la seua acció es redueix al “volar”, que no al poder: “no vull ser l’heroi” (I, 5); i al possible suïcidi: “de vegades, voldria caure damunt el foc i allí” (II, 1). El tu, potser jo desdoblant, també és passiu com el jo: “amb els ulls plens pels espillets de l’arena, tu a l’aguait” (III, 2) i “les fades no varen dormir mai amb tu, ni amb els

³⁷⁴ Estellés té una plaqueta de poemes en prosa anomenada *Els ferros del poema*.

³⁷⁵ Els primers versos de *L’ou de la gallina fosca* conformen també un molt bon poema.

bous” (III, 6). Fins i tot les úniques mostres de nosaltres i vosaltres també viuen en l’amença: “l’home que d’infants ens volia xuclar la sang, trenca avui” (I, 3) i “fugiu, guilleu, puputs del cos, brivall confús del somni.” (III, 5).

També podem afirmar que molts poemes comencen amb substantius adeterminats, recurs típic de la poesia imatgística: “llavis com a rastells d’hivern.” (III, 5), “palpebres clouen nits quan el fred s’enrojola,” (III, 9); fins i tot un vers s’avança a *Lívius Diamant*, ja que es compona de tetrasíl·labs amb rima interna: “homes damunt [4] cavalls alats [4], espasa en mà [4], cremant el cel [4]” (III, 10). Aquestes rimes i jocs desmuntarien la teoria d’Iborra (1977) segons la qual en Jàfer sí s’imanten els mots i en Navarro no.

La manca de determinants inicials va acompanyada de vegades a la secció III d’una manca de verbs, aquests fets, junt amb l’hipèrbaton, permeten potenciar la imatge com a axioma: “amb els ulls plens pels espillets de l’arena, tu a l’aguait” (II, 2) o els abans esmentats III, 7 i III, 10. Tant el vers inicial com el primer vers del darrer poema són averbals: “com un plomall d’atzavares a les costelles i l’alè” (I, 1) i “aleteig de papallona en la darrera histèria de l’agonia, bufetejant” (III, 12). Aquesta violència, estudiada per Esteve (1991), obri, tanca i domina tots i cadascun dels versos inicials: “esquelets”, “xuclar la sang”, “caure al foc”, “agonia”, “bufetejant” etc.

Hi ha d’altres isomots navarrians com els següents enllaçats de vegades a inici de poema: “foc” (I, 5; II, 1, 2 i 4; III, 4, 10) o el opòsit el “fred” (III, 7, 8 i 9), els “minuts” o “l’hora” (II, 3, 4, 11), la “por” i el “plor” (I, 3 i 5; II, 2; III, 1, 4, 12), la platja d’arena (III, 1 i 2), el somni o l’albaneix (I, 5; II, 3, 5, 8, 10). Veiem a més l’animalogia estudiada per V. Escrivà (1980) (I, 1, 4; III, 1, 5, 8, 10 i 12) i els personatges fantàstics ja destacats per Iborra (1977): “les fades”, els “àngels”, les “estàtues” i “l’home del sac” (I, 3, 5, 6, 10). Entre els recursos retòrics trobem la paradoxa voler la mort (I, 3, 5; II, 1; III, 3), la sinonímia “fugiu, guilleu”, les metàfores i metonímies etc... Quant al dialecte, trobem un “pugui” propi del català oriental. I, per acabar, apareixen termes metapoètics com el verb “dir” i el “silenci” (I, 2, 4; II, 2, 4, 5, 7 i 11) i, al darrer poema, l’adjectiu “darrera” metapòetic. Amb aquest resum concloem la nostra lectura de *grills*. . .

3. L’OU DE LA GALLINA FOSCA

El segon llibre de Navarro publicat fou publicat pel Mall el març del 1975, fet que suposa el desembarcament dels joves valencians³⁷⁶ a la també efervescent Barcelona poètica del moment; l’oliver inclou una cita de Pinyol i dedica un poema a D’Ermengol i Bru de Sala, membres d’aquella editorial. Ja a les dedicatòries de *grills*... (Navarro, 1974: 61) incloïa un “als marrecs del mall” (Navarro, 1974: 61) i ara, a la fi de *L’ou de la gallina fosca*, llegim aquests mots: “Qui/ porta el mall

³⁷⁶ És el nombre 14 i s’anuncien “en preparació” obres de Bonet i Jàfer. El primer no publica; Jàfer traurà el seu *Lívius Diamant* poc després.

em donarà d'aigua.” (“Glossari”, v. 8/9 i 52). El llibre és dedicat a Vicent Navarro i duu com a capçal una cita de Brossa: “Sento remoure en l'aire la trompeta/ Engolida.”³⁷⁷; amb “remoc la pols” acaba el poema 13 i amb “Atieu brases” comença el 15.

En una entrevista amb Vicent Martí per a *El temps* llegim:

El títol de *L'ou [de la gallina fosca]* té història, a més. El llibre es deia *Ventim al bosc* i als del Mall no els va agradar. Joan Brossa va triar cinc versos esporgant el poemari, un dels quals és aquesta imatge de la lluna. ¿De quina lluna? De la de Joan Navarro i la seua, lector.

- De què va *L'ou* de la gallina fosca?

- Un senyor, tornem-ho a dir, al qual les paraules l'embruixen, hi vol expressar una vivència política elemental, viscuda intensament; però no vol fer-ho a la manera de Celaya o d'alguns poemes d'Espriu. Vol que el lector jugue a descobrir-hi d'altres aspectes de la realitat. El missatge no és unidireccional. Combatre el sistema tot gaudint del plaer plural de la lectura, aquesta és la temptativa de *L'ou*, reeixida o no.

- I un seguit d'imatges...

- Per a mi és clau la concepció de la poesia com a joc d'imatges. De vegades he pensat si seria capaç de dir d'una manera cinematogràfica, o fotogràfica, totes les imatges dels meus poemes. Quan escric un poema, sempre tinc la imatge davant. Una imatge objectiva d'allò que escric, però sempre mire de dir-ho pensant a suggerir subjectivament. A mi mateix m'ha passat que, llegint molt després alguns poemes de *L'ou*, hi he trobat nous significats. I m'he emocionat.” (Martí: 1986).

Confessem que a nosaltres també. Potser no és tan rodó -estructuralment i conceptual- com *Bardissa de foc*, l'obra mestra del període que estudiem ací, però sens dubte és una obra excel·lent. Més tard en una entrevista amb Ventura Melià (2005) a propòsit de *Magrana* llegim:

- Y por qué rehuye la cantidad silábica o la métrica?

- Nunca he hecho versos contando las sílabas. Eso no quiere decir que no haya un ritmo, aunque es inconsciente. Sólo en *L'ou de la gallina fosca*. Algunos escritores se preocupan por la presentación formal. . . me gusta más el fondo que la forma.” (Ventura Melià, 2005).

Aquesta afirmació darrera no ens sembla pròpia de Navarro. Excepte el primer poema, més “eixamplat” sil·làbicament, els poemes de *L'ou de la gallina fosca* solen tindre versos d'entre 10 i 12 o 13 síl·labes, amb el vers darrer més llarg; el “Glossari d'acomiadament” amb què es clou el poemari també és el més llarg del llibre. Té el llibre una “Taula final” –que conforma un bon poema, com el de *grills*. . . - on consta que té 19 poemes agrupats en *decrecendo*: la part I té 15 textos i la II 3; i el clou el llarg poema “Glossari d'acomiadament”. Els poemes més curts són els de la part II i sobretot el darrer (o 15) de la part I. Visualment, des del primer poema ja trobem una diferència

³⁷⁷ Pertany al poema “Lluna de petroli” de *Fogall de sonets (1943-1948)*. Consultat dins *Poesia rasa. Tria de llibres (1943-1959)* (Brossa, 1970: 40).

respecte a *grills*...: tornen com a *éssers dins d'una botella verda de coca-cola* a aparéixer estrofes³⁷⁸ i també trencament de versos, encara que lleus. Sobre l'evolució de *L'ou de la gallina fosca* transcrivim l'opinió -que compartim- de Marco i Pont: "*L'ou de la gallina fosca* [. . .] continua recolzant-se en fonts simbolistes; per contra, els mecanismes de la imateria surrealista decreixen considerablement. Més treballat i estructurat que l'anterior, menys dispers, aquest llibre recull una imatgeria, un món ambiental, un lèxic molt proper a experiències com *Hora foscant*, de Pere Gimferrer: àngels, llum, espills, fosca, bruixots, cel, nit, etc." (Marco/Pont, 1980: 114); afegim també el primer Brossa.

El poemari comença i acaba circularment amb dos versos-oracions exclamatius i continents de naus, potser un homenatge a *El cuirassat Potemkin* d'Eisenstein; l'inici diu: "Espases al vent, timbes per als navilis del son!" (I, 1, v. 1) i la fi el compona un vers monostròfic, el més llarg de *L'ou de la gallina fosca*: "No em glaçareu el pit, òlibes de mar: les naus de ferro tenen frontera!" ("Glossari d'acomiadament", v. 48). Hem passat dels probables "navilis del son" a les potents "naus de ferro". En sol un any hem passat del *Manifest surrealista o grills*. . . a *El surrealisme al servei de la Revolució* o *L'ou de la gallina fosca*; si ens permeteu el joc, a l'inrevés del que afirmava Godard, Navarro ha passat de ser fill primer de la *coca-cola* a ésser fill de Marx. La censura, ens conta Navarro, també se n'adonà, ja que li enrogiren l'original; color, per cert, molt apropiat per a tants "punys" i "banderes" que hi regnen. Navarro s'apunta amb *L'ou de la gallina fosca*, com els primers llibres dels seus coetanis (Bru de Sala, Desclot, Pinyol), a una poesia politicsimbòlica. Ara bé, no és tant perfecta mètricament, si bé ara els versos navarrians són més o menys isosil·làbics. Contra la tirania de l'harmonia, el vers final de poema sol ser més llarg (excepte el de II, 1), ja que supera les 15 síl·labes.

Amb *L'ou de la gallina fosca*, Navarro fa un pas de gegant respecte a *grills*. . . . Trobem ja un poeta de vint-i-pocs anys que empra amb gosadia imatges llargues, que prefereix la metàfora (sobretot en absència) al símil dominant de *grills*. . . Ha guanyat en pregonesa, lèxic, domini lingüístic, precisió i alhora ambigüitat; l'únic que ha perdut respecte a *grills*. . . és l'humor negre.

3. 1. Anàlisi i interpretació d'alguns poemes

Per manca d'espai només analitzem i interpretem quatre textos: tres poemes de la part I (l'I, 1, l'I, 14 i l'I, 15) i el "Glossari d'acomiadament". Subratllem l'inici de l'anàlisi.

Poema I, 1

³⁷⁸ A *grills* només el poema III, 1 és pluriestròfic.

El poema inicial³⁷⁹ de la part I és un dels pocs textos dedicats del llibre: “A Dolors”. El dolor és omnipresent a tota l’obra de Navarro. El poema consta de 28 versos agrupats en quatre estrofes: dos quartets inicials, un vers monostròfic i interrogatiu (v. 9) i una llarga estrofa final de 10 versos. Dels dos quartets inicials, el segon és trencat a la fi i deixa, solitari, el sintagma “Els àngels”. La primera estrofa diu:

Espases al vent, timbes per als navilis del son!
Els monstres arpegen les capsas dels homes deserts
de seny i, somnàmbuls, voldrien aixafar rocalls i
esbatanar balms arreu del cos, amb fúria! (*L’ou de la gallina fosca*, I, 1, v. 1/4)

El poemari comença amb força. Tenim, en un quartet, dues exclamacions. El primers vers té unitat de sentit, fet inusual en el llibre: “Espases al vent, timbes per als navilis del son!” (v. 1). La imatge esdevé ja la protagonista del llibre; hi contribueixen la manca de verb, la juxtaposició dels sintagmes nominals i l’adeterminació del substantiu inicial (“Espases”). Navarro oposa des del v. 1, en l’eix vertical, el superior i l’inferior: “espases” i “timbes”. El mot “Timbes” s’associa sonorament a timbals, o tabals (v. 15), a sorolls d’atac, i alhora a precipicis o casa de jocs. El joc de l’escriptura és violenta havia dit Barthes, autor que Navarro havia citat a l’“AVANTPROPOS” de *grills*... En una metàfora *B d’A*, s’identifica l’acte de dormir o “son” (A) amb “navilis” (B). L’arcaisme o cultisme “navilis”, ja emprat a *grills*. . . , ens suggereix odissees, viatges mariners. Ací, però, el viatge és a través “del son”; és un viatge oníric, més propi del surrealisme. Potser els “navilis” són metafòricament els records, els somnis (inclosos els desitjos) o els malsons dins el cervell. Potser els dorments es desplacen com els “somonàmbuls” (v. 3). Si aquesta lectura és correcta, les “timbes” suposarien la fi de la letargia i, per tant, despertar; potser el despertar al dia de la revolució. El primer vers és un crit desesperat “al vent”, com cantava Raimon, i “amb fúria!” com diu el final del v. 4. Podríem dir que el v. 1 té unitat no de sentit, sinó de *non-sense*.

Als següents versos l’irracionalisme continua: “Els monstres arpegen les capsas dels homes deserts/ de seny” (v. 2/3). Els monstres són producte de la ment infantil o bé de les mutacions goyesques aberrants de la Raó; reflecteixen les obsessions i els fantasmes d’adults. El verb “arpejar” vol dir segons el *DFab* “gratar (la terra) amb algun instrument de pues.” Aquests monstres demoníacs “arpegen”, són a punt d’alcançar els “homes”; aquests són reduïts doblement: primer, en metonímia, a “capsas” i després de l’encavalcament se’ns diu que són “deserts/ de seny”. Les “capsas” ens remetent als taüts, que són sota terra (“arpegen”), però també al cervell. El cervell, però, és buit, és “desert de seny”. Navarro empra el “desert” com a adjectiu, com en medieval; potser

³⁷⁹ Posteriorment Navarro l’inclourà a la *Tria personal* amb xicotets canvis: inclou el signe exclamació a l’inici del vers 1, el d’interrogació al 9 i substitueix “ton cos” del vers 16 per “el teu cos”.

tenim un joc amb el “desert d’amics” de Sant Jordi. L’expressió “desert de seny” capgira el *senhal* ausiasmarquà “plena de seny”. *L’ou de la gallina fosca* potser és el fruit d’aquest no-racionalisme, és un llibre “somniaambul”.

La imatge que estem analitzant, apocalíptica, pròpia d’un malson, pot tindre també una lectura política. Els “monstres” són els bojos de Foucault o el marginats de la societat com explica Marrugat (2013: 317 i s.), aquells que provoquen la por irracional. En el poema de Navarro, però el món és capgirat: són els monstres-polícies qui persegueixen els homes bojos i no a l’inrevés. Si escurcem el v. 2 obtenim l’associació entre dos mots que rimen entre si: “Els monstres” són “els homes”. Els monstres, com les espases i les timbes d’abans volen despertar els “homes”, fer-los ressuscitar.

L’acció dels monstres té un objectiu: “voldrien aixafar rocalls i / esbatanar balmes arreu del cos, amb fúria!”. El verb voler³⁸⁰ i el condicional esdevindran fonamentals en *L’ou de la gallina fosca*; en aquest mateix poema trobem un altre “voldrien” més avall. Veiem el gust de Navarro per les formes derivades, propi de l’acumulació neobarroca: en aquest cas “rocalls” i “foscam”. El verb “esbatanar” esdevé un isomot en el poemari, no debades estem parlant d’un llibre trencador tant en la forma com en la voluntat política. Podem relacionar el verb “esbatanar” amb “eixamplat” (v. 17) i fins i tot “neix” (v. 16). L’acció dels monstres és feroç i costosa; aquest esforç se suggereix amb l’al·literació de les oclusives i amb la rima interna en *a*: “esbatanar”, “aixafar” i “rocalls”. La vocal *a* connota obertura, és a dir, llibertat. L’isomot “cos” esdevindrà en el poemari el territori, “l’estranya contrada” -per dir-ho com Sant Jordi- on es desenvolupen les accions de l’emissor. La lluita també és sexual. Fixem-nos què volen trencar els “monstres”: “esbatanar balmes arreu del cos, amb fúria!” No sabem si el “cos” pertany als “monstres” o a algú alié a ells. L’acció dels monstres no és del tot hiperbòlica: en lloc de muntanyes o grans edificis, destrossen d’un costat el que ja està destrossat com les pedres despregudes (“rocalls”) i també coves, però, petites (“balmes”). La geografia corporal és reduïda. Els monstres volen canviar el món mentre somnien, sent “somniaambul”; igual que la poesia de Navarro.

El segon quartet diu:

Irats, pelegrins del sol, fugirem per viaranys
que sols andaregen els seus follets de la terra,
enllà dels boscos on udola el fosca.

Els àngels

tomben amb el crepuscle i omplen el camp d’ales. (*L’ou de la gallina fosca*, I, 1, v. 5/8)

³⁸⁰ Alonso ja parlava de la importància del binomi voler-poder en els 70 cernudianament (Alonso, 2000: 114).

Al segon quartet s'introdueix el nosaltres: "Irats, pelegrins del sol, fugirem per viaranys". L'hipèrbaton destaca l'"Irats" inicial. El cultisme "irats"³⁸¹ enllaça amb el final de l'altre quartet ("amb fúria!"). Implícitament hi ha una identificació entre els "monstres" (v. 2) i el nosaltres; si els "monstres" eren "somniaubs", el nosaltres també es mou durant la nit; són "pelegrins del sol", cerquen el dia. La fugida del nosaltres serà futura. Continua Navarro amb el gust pels derivats: "andaregen" i "viaranys"; i pels camins difícils; en lloc de "rocalls" ara tenim camins estrets ("viaranys"); el nosaltres els aixafa però no d'una manera recta, sinó "andarejant", és a dir, caminant d'un costat a l'altre; com a zombis o "somniaubs", però també intentant despistar els enemics. La marxa difícil del nosaltres va acompanyada de l'al·literació de la sibilant en el v. 6; la subratllem: "que sols andaregen els suaus follets de la terra". Potser suggereixen el terra ple de fulles com la dels "boscos" del v. 7. La poesia política de Navarro no és directa com la realista, sinó un "viarany"; és un camí de "sols", de pocs. De fet, *L'ou de la gallina fosca* és l'únic poemari oníric valencià amb intenció social.

L'expressió "suaus follets de la terra" és sinestèsica; es mesclen el tacte ("suau") i la vista ("follets"). Com el sender dels follets, el camí del nosaltres és màgic; aquest és a la recerca d'un quest i per atènyer-lo el camí és llarg, màgic i perillós: "enllà dels boscos on udola el foscam". Fixem-nos en la sinestèsia: el crit o l'udol del llop³⁸² animalitza el "foscam" en nit de lluna plena, imatge que apareixerà al v. 13 ("plena nit") i sobretot als tres darrers versos. Els "follets" segons el *DFab* són mals esperits que "turmentarien la gent durant el son", durant el "foscam", com les "espases" o "timbes" del v. 1. La paraula "foscam" s'oposa al foc follet dels cementeris però també al blanc dels "àngels" del v. 8. El diminutiu "follet" apareix entre els hiperbòlics "boscos" i "foscams". Recordem que el poemari s'havia de dir "Ventim al bosc"³⁸³ i que el follet és també segons el *DFab* "ventada que arremolina la pols"; i el ventim és suau, com els peus dels follets.

Amb el "foscam" es trenca per primera vegada i única el poema. "Els àngels" resten solitaris a la fi de vers. Amb l'encavalcament "tomben amb el crepuscle i omplen els camps d'ales."; és quasi l'única rima externa del poema³⁸⁴. Per empatia creiem que les ales pertanyen als àngels i no als camps. Més avall moriran també uns "camps" (v. 11). Els àngels són blancs³⁸⁵ com els rajos solars; la seua caiguda implica el capvespre, com llegim ací; però també podríem pensar que són àngels demoníacs d'ales negres i cauen per dur la nit. La caiguda va acompanyada de l'al·literació d'oclusives, lateral i sibilant. Cal relacionar aquesta imatge dels àngels caients amb la caiguda de la fi del poema –allí la lluna- i amb la de l'hivern del poema següent (I, 2, inici).

³⁸¹ La "ira" és un mot estimat pels joves dels 70, per exemple Desclot i el seu *Ira és trista passió*.

³⁸² "Per on fuig el ca" diu el poema I, 2 (v. 25).

³⁸³ V. fi de l'I, 3: "Ventims m'atansen".

³⁸⁴ A penes si rimen «nit» i la conjunció «I» més avall (v. 12 i 15).

³⁸⁵ Hi ha una imatge de Granell molt bonica: els àngels caiguts com a nata (2000: 130).

De sobte trobem un vers espars amb unitat-sentit que conforma la tercera estrofa: “On sou sargantanes amarades de llum panxa freda?” (v. 9). Les “sargantanes” poden ser els “monstres” nocturns del v. 2; en la infantesa solen martiritzar-les tallant-los la cua, per la qual cosa és un animal fàl·lic. Les sargantanes podrien ser els destijos reprimits que s’amaguen entre els “rocalls” i les “balmes” corporals dels v. 3/4; equivaldrien al foc ocult de Prometeu, l’element tel·lúric. Però sobretot les “sargantanes” són animals amfibis, duals: són solars i els podeu trobar estesos, “pelegrins del sol”, “amarats de llum”, però alhora tenen la sang o la “panxa” gelada. A *Bardissa de foc* també trobem un amfibi associat al crepuscle: “Al mig del bosc el tritó dóna l’últim crit del dia.” (“Lluna de terra”, I). És irracional l’associació³⁸⁶ entre els “àngels” i “les sarganes amarades”; els tres mots rimen. Potser els àngels sense ales, com les sargantanes sense cua, es retorcen de dolor. El fred sinònim de la mort reapareixerà més avall (“Aspes del fred”, v. 13).

En la quarta i darrera estrofa domina la tercera persona -potser la mateixa fugida del v. 5. L’estrofa diu:

Lli, on moren els camps, hi ha mars sense fronteres
 que voldrien arrapar la teva pell, cranc de vori,
 una nafra on s’arrauleixen bruixots eixerits a plena nit.
 Aspes del fred tallant les infinites ales del blau que
 defuig el tabal de la lluna i a hores d’ara és un miol
 perdut al boscam on neix la seu sedegosa d’astres. (*L’ou de la gallina fosca*, I, 1, v. 10/15).

Si a *grills*. . . les frases s’allargaven amb *CN* o *CAdj*, a *L’ou de la gallina fosca* ho fan mitjançant subordinades amb el nexa *on* i *que*. Les precisions o explicacions, però, no aclareixen sinó que obscureixen o compliquen el poema. Navarro insisteix en precisar i situar espacialment o temporalment un discurs que no es deixa precisar, que tendeix a ser indefinit i hiperbòlic.

Potser el “Lli, on” contesta a la pregunta del v. 9 (“On sou”). Cal relacionar-lo amb l’“enllà dels boscos” del v. 7. El “Lli” misteriós i arcaic introdueix un lloc estrany: “on moren els camps, hi ha mars”³⁸⁷. En aquest poema “els camps” s’enllacen amb els “camps d’ales” d’àngels dels v. 7/8; comparteixen el nom “camps” i també la mort. Paradoxalment, els mars són “sense fronteres” després d’acotar-se el “lli”; s’oposen el “moren” i el “sense fronteres”, ja que la mort també és una frontera. Amb l’encavalcament els “mars” es personifiquen: “mars sense fronteres/ que voldrien arrapar la teva pell”. La frase és ambigua; no sabem si la subordinada “que voldrien arrapar. . .” depèn de “mars” o de “fronteres”. És a dir, no sabem si el “mar” és un assassí, o bé el viatge per mar

³⁸⁶ Una altra interpretació: els àngels són el sèquit de Déu, que és la llum. Els homes tomben dins del son, són àngels dèbils. Els àngels perden ales i esdevenen humans, massa humans.

³⁸⁷ Potser és un capgirament del famós “Donde habite el olvido” de Cernuda. A *Bardissa de foc* apareixeran molts “camp d’aigües”.

és justament el mitjà per lliurar-se de l'assassí-"fronteres". Torna el desig insatisfet del "voldrien" com a *grills*. . . o al v. 3; si al v. 2 apareixia un "arpegen" (v. 2), és a dir, a-punt-d'agafar, ací trobem uns "arraps".

El tu és la víctima i es metonimitza en "pell"; aquesta va seguida per dues imatges: "cranc de vori, una nafra on s'arrauleixen bruixots eixerits a plena nit." El "cranc" és una arma burxant; és com el "vori", dura i blanca; pot provocar "una nafra" roja; ara bé aquesta "nafra" també podria ser conseqüència de l'"arrap" (v. 11). El "cranc" també pot referir-se a la malaltia que provoca nafres. Per empatia podem considerar "cranc de vori" (B) com una invocació del tu (A). La pell oberta del tu esdevé una geografia màgica i violenta; el tu es redueix: passa de tu a "pell" i després a "nafra"; però alhora s'engrandeix: "lli", en la "nafra", "s'arrauleixen bruixots eixerits a plena nit."

La "nafra" sembla un l'aquelarre, en una cova o en un bosc. El cos del tu esdevé una mena de "gera" -mot final del poema. El verb "arraulir" s'oposa a "eixerits", que implica vivacitat; "arraulir" vol dir ajupir-se potser a la recerca de niu, del claustre matern o garjola; aquest descens s'enllaça amb el tomb dels àngels potser negres del v. 9; "arraulir" és alhora un abatre's violent. Els bruixots descoberts, "en plena nit", s'han perdut, en el doble sentit, desnordats i vitalment. Com els vampirs o els morts vivents (v. 3) o l'home llop (v. 7), no poden veure el sol perquè es desintegren. La llum és un "cranc de vori", un punyal de plata al cor de Dràcula, un "vidre" dentat (v. 18). Fixem-nos en el joc paronomàstic "eixerits": els bruixots són templats, erts, fàl·lics i alhora "eixits" a plena nit. Navarro juga amb "lluna plena". Hem de destacar la sinestèsia de la palatal fricativa: "arrauleixen bruixots eixerits". Per la nafra ixen els glòbuls de la sang, com "bruixots". Cal destacar el grau alt de corporització de les imatges i metonímies navarrianes. El *DFab* parla d'"arraulir-se de fred i de por"; i el fred apareixerà tot seguit.

El v. 13 diu: "Aspes del fred tallant les infinites ales del blau"; les "aspes" no tenen article com les "espases" del v. 11. La imatge no té verb en forma personal; ara només apareix un gerundi; les "aspes" són creus tombades; podríem fins i tot imaginar-nos la quatrribarrada. Ens sembla, però, que Navarro juga ací amb l'expressió popular "fa un fred" que pela o que "talla". L'expressió és una sinestèsia corrent, ja que mescla el tacte o el gust ("fred") amb la vista ("blau"). Si al v. 10 els "mars" eren "sense fronteres", ara trobem "les infinites ales del blau". El "blau" també pot acompanyar la "nafra" del v. 13. La imatge de les "aspes" és futurista. El blau pot ser marí o celest; les aspes serien de nau o d'avió. L'al·literació de la lateral ens suggereix que és un blau celest: "tallant les [...] ales [...] del blau". L'adjectiu "blau" es nominalitza; esdevé l'antecedent d'una subordinada que diu: "que/ defuig el tabal de la lluna"; la metàfora *B d'A* "el tabal [B] de la lluna [A]" ens recorda "el tambor del llano" del *Romancer gità* de Lorca.

La imatge és ambigua. No sabem si qui "defuig" és el blau o la lluna. En principi la lluna és qui fuig del blau, és a dir, de la llum del dia. Com abans els monstres (v. 2) o el nosaltres (v. 5)

ningú és a gust enlloc i tots volen fugir atacant. A continuació trobem una altra imatge que no sabem si es refereix al blau o a la lluna: “i a hores d’ara és un miol/ perdut al boscam” (v. 14/15). Amb l’encavalcament es trenca la imatge; el “miol” és “perdut”; és a dir, que no hi ha miol; pot ser vol dir que regna el silenci³⁸⁸. La lluna (o el blau) s’animalitza en gat; al seu torn aquest animal es metonimitza en “miol”. Trobem una sinestèsia, ja que s’uneix la vista (“lluna” i “blau”) amb l’oïda (“miol”). La fugida -de la lluna o del blau- acaba amb un “perdut”, mot que apareixerà a la fi del poema. El poema sembla un llarg circumloqui per dir-nos que que la lluna és segrestada dins del bosc durant el dia; o bé que el blau del dia és presoner al bosc durant la nit.

Els “boscos” del v. 7 ara són “boscam” (v. 16). Aquest misteriós lloc amaga un secret: en ell “neix la deu sedegosa d’astres”. Potser hi ha un joc “deu”/veu. La “deu” té paradoxalment set, té una necessitat o desig impossible: “menjar astres”. Els astres són alhora líquids i sòlids però són molts alts; potser en caure la nit poden ser devorats per la font.

A continuació del mot “sedegosa” apareix el jo, també amb un desig impossible. El poema acaba així:

I

em dol no haver eixamplat ton cos per traure-li els ocells,
quan la lluna és una màscara immensa que s’esbalça,
lentament, com una au enfuriada pels vidres de la llum,
incendi perdut al cel de foc, mai més en fosca gerra. (*L’ou de la gallina fosca*, I, 1, fi, v. 15/19).

Fixem-nos en la “I” solitària a la fi de vers. La imatge és molt plàstica; el tu s’havia metonimitzat abans en “pell” i “nafra” (v. 11/12), i ara és un “cos”; aquest hauria d’haver estat dilatat, “eixamplat” pel jo líric. La imatge dels “ocells” pot ser positiva i ens remet a un tu metaforitzat en niu, gàbia o “boscam”. La imatge dels ocells estrets, “eixerits” (v. 12) del cos ens recorda a imatges de plenitud com l’encontre en la Setmana Santa. Els ocells, tal vegada desitjos fàl·lics, no són alliberats, “nascuts” (v. 15). El jo es dol de no causar dolor. El jo es penedeix potser de no haver fet l’amor al tu líric. El moment desaprofitat pel jo torna a ser l’alba; aquesta se’ns metaforitza amb un llarg circumloqui que ocupa fins la fi del poema: “quan la lluna és una màscara immensa que s’esbalça, / lentament, com una au enfuriada pels vidres de la llum, / incendi perdut al cel de foc, mai més en fosca gerra.” (v. 17/19). El tu i el jo eren abans units en el nosaltres: al v. 5 llegírem “fugirem”; però ara ja és massa tard “i em dol”.

L’alba és descrita com el moment de la caiguda³⁸⁹ d’una lluna personificada; recordeu que “màscara” etimològicament vol dir persona. La lluna (A) primer s’identifica amb una “màscara” (B);

³⁸⁸ En el text I, 3 també s’associa el gat i el sienci: “arriba el gat del silenci”. La imatge tornarà no en forma felina (“miol”) sinó cànida al poema I, 4: “on/ guilla el llop isard per menjucar, tot sol, astres.”

³⁸⁹ També cauran uns altres personatges als 8 primers versos del poema següent (I, 2).

aquesta s'“esbalça”, s'es”timba” (v. 1) o “tomba” (v. 8); de res li serveix l'adjectiu hiperbòlic “immensa”. El descens és acompanyat de l'al·literació de la *m* i de la *s* que subratllem: “quan la lluna és una màscara immensa que s'esbalça”. Rimen internament “màscara” i “s'esbalça”.

En la segona imatge la lluna (A) es compara en un símil amb “una au enfuriada” (v. 18): “lentament, com una au enfuriada pels vidres de la llum, ”; el descens de l'au (B) és definitiu i a càmera lenta; el “lentament” i l’“enfuriada” potser s'oposen. Potser la caiguda de la “lluna”-”màscara”-”au” provoca el cant dels ocells, que saluden el dia. El *SP*³⁹⁰ “pel vidres de la llum” pot ser espacial o causal; en els dos casos causen dolor a la lluna. Els “vidres de la llum” del dia assassinen la lluna, que sembla ara un vampir. L’“enfuriat” apareixia ja als v. 4/5 (“fúria”, ”Irats”). Al v. 2 el fred tallava el “blau”, és a dir, el cel o el mar; ara, com a venjança, la lluna és tallada pels raigs solars; aquests són metonimitzats en espills, “vidre” o cranc de vori (v. 11). Tot el poema és una hipèrbole bèl·lica; en aquesta s'oposen les “infinites ales del blau” i la “màscara immensa” de la lluna; fixem-nos en els dos adjectius grandiloqüents.

El poema acaba “lentament”, sense verb, amb una imatge magnífica: “incendi perdut al cel de foc, mai més en fosca gerra.”; potser són dues noves imatges *B* de la lluna o de l'alba (A). S'oposen de nou el “foc”-”incendi” i la “fosca”. L'incendi es “perd” (com el “miol”) dins de l'hiperbòlic “cel de foc”; l'adjectiu “perdut” potser ens indica que s'ha recuperat ara. És a dir, que la revolució és de nou possible, com abans de la “gerra”, o de la “Guerra civil”, que perderen els esquerrans. El text acaba amb una mena de jurament: “mai més en fosca gerra”; podríem enllaçar-lo circularment amb el vers inicial: “Espases al vent, timbes per als navilis del son!”. La terra és la “gerra”/cos que guarda els ocells que ixen, que canten a l'alba, lliures de la nit del franquisme; l'incendi de la lluna en caure és necessari per a la fugida dels ocells. La lluna és la protagonista, com el mateix Navarro declarà (Martí, 1986), de *L'ou de la gallina fosca*. Ara bé, ací el protagonista del canvi també pot ser el sol. El poema acaba amb una obertura: “mai més en fosca gerra”; també el poema és obert, “s'eixampla” a altres interpretacions.

Poema I, 14

El poema conta de 4 estrofes, les parelles són més curtes; la primera estrofa i la final tenen versos desplaçats. La primera estrofa s'enceta amb una llarga oració de cinc versos:

Escup el raig i esgalla els pits dels àngels, tu,
banya del clam, amor de fèrtils peixos que
embromen, closes les portes dels focs eixorcs,

³⁹⁰ La mateixa doble lectura trobem en “Asesinado por el cielo” de *Poema a Nova York* de Lorca; el cel pot ser el lloc o l'assassí; o les dues coses alhora.

nàufrags de bruna pell, oriflames teses
de silenci. (*L'ou de la gallina fosca*, I, 14, v. 1/5)

El vers inicial sembla una invocació ritual perquè el dimoni o el déu del tro iniciï la tempesta. Connecta amb el vers inicial del poema anterior, l'I, 13 que deia: “Vull sentir els teus pits sobre ma pell, amor, ”. El verb “esgallar” vol dir ací partir en dos o més parts els pits; aquests pertanyen als àngels, que són mortals. Si llevem el “tu” final del v. 2 obtenim dos decasíl. labs clàssics amb cesura i rima interna a la quarta: “Escup el raig [4] i esgalla els pits dels àngels, [6] [...] banya del clam, [4] amor de fèrtils peixos [6]”. En els primers tres versos hi ha una certa al·literació de la sibilant que suggereix la liquiditat sanguínia i el relliscament sexual. Podem interpretar el v. 2 de diverses maneres. La primera seria considerar el tu (A) com el terme real de la “banya” (B1) i de l’“amor” (B2); el tu seria l’assassí i alhora l’amant. L’altra seria considerar que “amor” fa referència al “clam”.

En tot cas sembla evident que la banya demoníaca, fàl·lica i violenta és l’instrument amb què es clama; per tant podem parlar d’una metàfora B d’A: “banya [B] del clam [A]”. No sabem de què es queixa o per què crida el tu. Aquest és enemic dels àngels. Els àngels potser criden perquè són assassinats o perquè ells mateixa sonen les trompetes de l’apocalipsi. La “banya” podria ser un símbol de la fertilitat, amb la qual cosa seria fàcil relacionar-la amb l’“amor de peixos fèrtils”. La imatge celest del “raig” esdevé marina si considerem el “tu” com a Neptú i el trident com a “banya”. Els peixos són fàl. lics o vaginals.

Tot seguit, als v. 2/5, passa el mateix que als dos primers versos: la sintaxi abrupta ens fa dubtar dels termes reals de les imatges, fet que multiplica les interpretacions possibles del poema. Els versos diuen: “fèrtils peixos que/ esbromen, closes les portes dels focs eixorcs, / nàufrags de bruna pell, oriflames teses/ de silenci.” Els “peixos esbromen”, és a dir, lleven, segons el *DFab*, l’escuma d’un líquid. La imatge és paradoxal perquè els peixos són humits. La imatge sexual és clara: els peixos xuclen, mengen el cadàver o quelcom. El moment temporal ens l’indica la subordinada entre comes: “closes les portes dels focs eixorcs”. Trobem una iteració d’oclusives i sibilants i una harmonia vocàlica de la o oberta: “closes”, “portes” i “focs eixorcs”. Domina l’antítesi i l’oposició; fònicament l’obertura de la o xoca amb el mot “closes”. Entre els adjectius, “eixorcs” s’oposa a “fèrtils”; els “peixos”, sempre líquids, tenen per enemic els “focs”. Podríem parlar d’un quiasme antitètic: “de fèrtils peixos” contra “dels focs eixorcs.”; al capdavant negar l’“eixorc” suposa afirmar la fertilitat. L’“amor” es connota positivament com a obertura i llibertat. Tancar les portes dels focs sembla negar la possibilitat de l’infern, i per tant, obrir-se a la vida. Si els focs³⁹¹ tenen portes, i per tant no es pot eixir ni entrar, no hi ha escapatòria. L’“oriflama” és la

³⁹¹ *Foc cec* és també el títol d’un llibre de Gimferrer. Els focs secs semblen també les armes que apareixien al *Tirant*

bandera catalanoaragonesa.

Podem considerar els “nàufrags” i les “oriflames” com el *CD* d’“esbromen”. Podria ser també que el terme real o imaginat de “nàufrags” foren els “focs” i parlariem aleshores d’una imatge *B, A* o *A, B*. En tot cas continuem dins del regne de l’antítesi. L’“oriflama” pot ser també una imatge de “nàufrags”: *A* (“nàufrags”), “oriflames” (*B*); potser els nàufrags són soldats i duen amb ells les banderes. L’“oriflama” pot associar-se pel color i el vent amb el foc, però tant l’una com l’altra comparteixen el seu caràcter inútil, no fàl·lic en oposició amb la “banya del clam” del v. 2. Les oriflames que se’ns prometen “teses”, fàl·liques, patriòtiques, rere l’encavalcament descobrim amb sorpresa que són “de silenci”. Hi ha una imatge implícita que associa la parla (el català) amb la força. S’uneixen en sinestèsia el tacte (“teses”), la vista (“teses”, “or”) i el “silenci”. La “pell” del nàufreg es qualifica amb l’adjectiu “bruna”; aquest s’avantposa al nom, fet que dona al poema un to preciosista. Potser la pell del nàufreg és “bruna” per la insolació; s’oposa a priori pel color al “foc” i a l’“oriflama”. Ara bé, si resulta que són apagats tant el foc com l’oriflama, l’antítesi es desvirtua; tota la descripció és igual de fosca, de “bruna”.

Com ja hem indicat, el principi del poema té una forta càrrega sexual; ací ens imaginem els nàufrags tesos com a màstils fàl·lics. També com en “silenci”, són llepats, “esbromats” per l’amant o amor de “fèrtils peixos” (v. 2). Després de la paraula “silenci” (v. 5), el jo apareix i es trenca la disposició del vers:

Tanco l’últim portal

ji m’enfilo, per entre grans bossams, devers
les planes on moren llavors de síndria
eixutes d’estiu.

Corbelles per horitzó! (*L’ou de la gallina fosca*, I, 14, v. 5/8)

El verb “Tanco” s’oposa a l’“Escup” inicial. El “Tanco” apareix gràficament sota un sinònim: “closes les portes”. Potser el silenci acompanye aquest “Tanco l’últim portal”. L’“últim” s’associa a l’escatologia; i el silenci és sempre l’últim de la vida. Sembla com si el jo, rera “l’últim portal”, deixara *ogni speranza* com deia Dant, o bé tot temor. El jo apareix com un personatge de Foix, eixint de la ciutat i passejant, com el jo de *La Divina comèdia*, selva obscura endins. Rimen internament “grans bossams” i “Tanco l’últim portal”.

El sintagma “grans bossams” és doblement hiperbòlic: per l’adjectiu i pel sufix. Sembla que el jo siga el nàufreg del v. 4 i puge per entre marjals cap a la terra. El camí iniciàtic és molt dur; sintàcticament els versos són encavalcats: “devers/ les planes on moren llavors de síndria/ eixutes

lo Blanc que no es podien apagar amb aigua. L’avantposició de l’adjectiu “fèrtils” sona a clàssic i el to general del poema a Gòngora i les seues *Soledades* amb el nàufreg i allò d’era “Era del año la estación florida”.

d'estiu." La preposició "devers" dóna un to culte al poema. Tornem a trobar un bodegó: ara la natura morta no són els naufrags sinó les "llavors de síndria/ eixutes d'estiu". Les "llavors" simbolitzen el naixement però ací es personifiquen i "moren". La "síndria" i la carabassa són aliments familiars. La síndria és estiuenca, però ací les seues llavors són "eixutes d'estiu". El sintagma "eixutes d'estiu" és tautològic, ja que l'estiu asseca, fa eixut. La síndria és roja per dins com les persones; és líquida com el si de les carabasses del pelegrí.

Les "llavors", però, com els "focs", són estèrils, "eixutes". L'"estiu" s'asseca, és a dir, s'acaba i arriba el mes d'octubre, el de la Revolució. Després del mot "estiu" es torna a trencar el poema. I resta desplaçada a la dreta aquesta exclamació: "Corbella per horitzó!". És una frase però no una oració, ja que no té verb. És una metàfora *B per A*: l'horitzó (A) s'identifica amb la "corbella" (B). No sabem qui és l'emissor d'aquest lema revolucionari; per empatia suposem que és el jo. Per fi algú "ha escopit el raig" com es reclamava al v. 1. L'horitzó, el futur potser pròxim, ens mena al color vermell; rimen "horitzó" i l'"on" del vers següent. L'esperança de canvi que suposa aquest vers no s'acomplirà fins la fi del poema amb les "espases" i el "puny [...] al vent" (v. 17).

La segona estrofa té sols 3 versos, i diu:

Carbasses de pelegrí a les jàsseres on
a punta de nit esclaten les gralles, i
els vells són a les parets un lleu polsim groc. (*L'ou de la gallina fosca*, I, 14, v. 9/11)

No trobem cap verb ni oració principal. El primer pla ens mostra una altra natura morta, ara unes "carbasses". Aquestes comparteixen el color taronja o groc amb les "oriflames" (v. 4), "l'horitzó" (v. 9) i, ja dins d'aquesta segona estrofa, amb l'"a punta de nit" (v. 10) i el "lleu posim groc" (11) de la vellesa. Les carbasses són arrugades com els vells del v. 11, i seques com ells. Potser el jo líric del v. 5 o els naufrags del v. 4 són també "pelegrins"; en tot cas no sabem on es dirigeix el "pelegrí". Les "jàsseres" són bigues mestres; d'elles es pengen aliments. Esclaten al capvespre o a l'alba ("a punta de nit"). L'expressió "esclaten les gralles" ens sona a "esclaten les granades"; potser siga algun record que contenen els "vells" (v. 9) al mateix Navarro sobre la guerra civil. En tot cas, ací llegim "esclaten les gralles"; la rima és clara; les "gralles" són els sons estridents, l'instument musical o els gemes. La "punta de nit" pot ser l'alba o el capvespre; la "punta" fa que alguna cosa "esclate". L'esclat atòmic fa "polim" els "vells" i també els joves; la radiació deixava estèrils, "eixorcs", o duia malformacions als xiquets/es japonesos, com es veia a *Hiroshima, mon amour*.

A *espant al pit* ja havia inclòs Navarro la metàfora *A és B* del vers 9: "els vells són a les parets un lleu polsim groc." El groc esdevé el símbol de la mort, de l'erosió del vent; el "lleu polsim

groc” (v. 9) s’oposa als “grans brossams” (v. 6). S’oposen en tamany tant els adjectius (“lleu” front a “grans”) com els sufixos (“im” i “ams”). El pelegrí no és en marxa: les carabasses són amagades, potser perquè ja no hi ha peregrinatge possible, no hi ha sagrat, no hi ha “vells”. D’aquest no resta res, ni “polsim”. Veiem en la segona estrofa una certa rima interna: “pelegrí” i “nit”, “jàsseres” i “esclaten les gralles”, “vells”, “parets” i “lleus” (v. 12/13).

La tercera estrofa és encapçalada per un “Amor”:

Amor, les fustes del molí han degotallat
el rovell de l’albaneix darrere els glaners
de fruita amarga d’on, al temps de fred, ixen
follets famolencs de brases, ullets de moix,
i guineus en ramat, quan la lluna lladra. (*L’ou de la gallina fosca*, I, 14, v. 14/18)

La mort dominava la fi de la segona estrofa; ací trobem un “Amor” inicial que no es confirmarà després. La quarta estrofa comença per un “Amics”, per la qual cosa és fàcil relacionar aquests “Amor” i “amics” amb l’“amic/amat” de Lull. Sembla que el tu ja no és el mateix del v. 1; almenys l’emissor -potser el jo- ja no li exigeix violència; allí li reclamava “escup [...] esgalla” (v. 1). La violència, però, torna amb la descripció que l’emissor li conta al tu. Tota la quarta estrofa és una mena de circumloqui de l’alba o del crepuscle. El v. 12 diu: “Amor, les fustes del molí han degotallat”; sempre trobem en el primer Navarro el gust pels mots allargassats amb infixos però ací trobem a més un neologisme: el verb “degotallar”. No sabem si el molí és de vent o d’aigua. Amb l’encavalcament no trobem cap cel ni riu; sinó “el rovell de l’albaneix”. El mot “albaneix” és també un neologisme. Com llegirem a la fi del poema: els mots “embruixen” Navarro fins el punt d’inventar-se noves paraules.

Aquest “albaneix” potser és el cap, el cervell o el rovell de *L’ou de la gallina fosca*. Podria ser una apocopació de l’oració “l’alba neix”. En aquesta lectura com a “alba” s’oposaria a l’horitzó del v. 8, i compartiria color amb els grocs i taronges anteriors. En la mateixa posició i rimant apareixen els “vells” (v. 9) i el “rovell” (v. 11); el rovell també vol dir òxid -vell- com en el *Rovell de mala plata* de Pinyol; en aquesta ascepció el “rovell” del dia seria el capvespre i s’oposaria a l’alba [que] neix”.

El crim del molí és ocult “darrere els glaners/ de fruita amarga”. Els “glaners” són segons el *DFab* els roures però també els magatzems dels fruits dels roures i alzines. Ja no és temps “d’estiu” (v. 9/10), és l’hora dels fruits secs, amargs i immenjables per a les persones. Si els proves, els “escups” (v. 1).

Troblem una altra vegada la referència espacial dins de l’altra subordinada: “d’on, al temps

del fred, ixen / follets famolencs de brases, ullets de moix, / i guineus en ramat, quan la lluna lladra” (v. 14/16). L’hiperencavalcament continua i les subordinades espacials amb *on* també. En aquest poema, com en altres navarrians, la referència temporal apareix entre comes; abans hem trobat “, closes les portes,” (v. 3) i ací “, al temps de fred,” (v. 12) i “, quan la lluna lladra.” (v. 14). Potser l’escena descrita per l’emissor encara és “a punta de nit” com deia el v. 12. L’expressió “al temps de fred” és curiosa; primer perquè rima en *e* i en segon lloc perquè Navarro elimina el determinant; és a dir, no llegim “al temps del fred” sinó “de fred”. Potser així nasca una mena de metàfora *A de B*; en aquesta el “temps” (*A*) s’identifica amb el “fred” (*B*), és a dir, amb la mort. Més amunt llegíem: “on moren llavors de síndria/ eixutes d’estiu.” (v. 7/8).

El jo del v. 5 eixia amb l’horitzó o l’alba; ací, quan ve el fred, al capvespre, o a l’hivern, “ixen follets” i “guineus”. L’expressió temporal “quan la lluna lladra” és interessant; normalment els gossos o els llops lladren a la lluna; ací és a l’inrevés: la lluna s’animalitza; no sabem si el lladruc és durant la nit, al capvespre o a l’alba. Els “follets” ja han aparegut a altres poemes; els “glaners” podrien ser cementeris si considerem que els “follets famolencs de brases” són focs follets; en tot cas, en aquesta ascepció, són personatges que pertanyen a la màgia, al somni i a la nit. Aquests follets bojós, rabiosos i perillosos rebutgen el “fred” del v. 14; són “famolencs de brases”, és a dir, de calor i de foc; potser són els desitjos carnals. En el v. 3 trobàvem “focs eixorcs”.

Si “follet” significa ventada, aleshores els “follets” agranen la pols, és a dir, el que queda dels “vells”, “un lleu polsim groc” (v. 9); els “glaners” són plens de pols. Dins d’aquesta interpretació els “follets” no estimarien el foc sinó que el cerquen per apagar-lo, per esborrar la vida i el caliu de la llar; els “follets” serien els aliats del “fred”. Fixem-nos que Navarro empra l’“ixen” en lloc del “surten” oriental. Al verb “ixen” acompanyen 3 subjectes: “follets”, “ullets de moix” i “guineus”. Els tres comparteixen la felinitat i un color ataronjat com el capvespre o l’alba.

Els “ullets de moix” podria ser una metàfora *A, B* de les “brases” o les cendres; és una imatge comuna en Navarro. “Moix” significa gat, afligit o hipòcritament suau segons el *DFab*. Les guineus apareixen “en ramat”; és a dir, en gran nombre; però també poden ser en paradoxa domesticats; són igual de perillosos, com els bous del poema I, 12. El “moix” i el gos/lluna s’oposen; al poema I, 13 trobàvem també aquest passatge: “quan la lluna s’esconilla amb fer udol, ”. En la nit fosca, els animals o els follets es redueixen a metonímics “ullets”. La lluna lladra; també els gossos que persegueixen guineus com en les caceres angleses. Cal assenyalar una petita al·literació de la *f*: “fruita”, “fred” i “follets famolencs”. I sobretot la rima en *e* que domina la tercera estrofa, sobretot els v. 13 i 15: “el rovell de l’albaneix darrere els glaners” i “follets famolencs [...] ullets”.

La quarta i darrera estrofa també és breu com la segona. Diu així:

Amics, l'espasa al puny i el puny al buc del vent!

Car, no són aquests els dels ocults punyalets?

Els mots m'embruixen. (*L'ou de la gallina fosca*, I, 14, fi, v. 17/19)

La tercera estrofa s'acabava amb un "lladra" (v. 18) oposat al "silenci" (v. 5). La quarta comença amb un crit o exclamació que enllaça amb el "Corbella per horitzó" de la fi de la primera estrofa (v. 10). Ara tenim una altra arma, una nova banya del clam, com la del v. 1: "Amics, l'espasa al puny i el puny al buc del vent!". Per empatia creiem que parla la primera persona; sembla dirigir-se al lector/a; dins del poema els receptors podrien ser els "follets" i les "guineus" dels v. 15/16. Amb la imatge "Espases al vent" començava *L'ou de la gallina fosca* (I. 1, v. 1); ara torna a aparèixer. Fixem-nos com Navarro narra sense verbs: primer empra el primer pla "l'espasa al puny"; i consecutivament un altre primer pla però ara en contrapicat, com enaltint l'espasa: "l'espasa al buc del vent".

La imatge el "buc del vent" és una metàfora *B d'A*; ens remet a l'estol, al ramat de guineu, però també al Potemkin. El vers es un alexandrí: 6+6. Cada hemistiqui s'enllaça amb el "puny" repetit com un colp i se'ns presenta amb paral·lelisme (*N+SP*) i iteració semàntica: les armes fàl·liques ("espasa" i "puny") penetren el còncav o el tancat ("puny" i "buc"). Rimen "puny" i "buc" amb la *u*³⁹², la vocal més tancada. El "puny" apareix al v. 18 amb el derivat "punyalets": "Car, no són aquests els dels ocults punyalets?". Trobem la martirologia cristiana amb el pit de la Verge plena de "punyalets"; malgrat el seu diminutiu, tan valencià, els "punyalets" ocasionen la mort. No sabem a què es refereix amb el díctic "aquests"; acompanya un substantiu masculí plural. Potser són els "amics" del v. 17; o potser són els "mots" del vers final que diu: "Els mots m'embruixen". És a dir, metapoèticament podem llegir: "aquests" versos o "mots" (*A*) que llegim els lectors/es equivalen a "ocults punyalets" (*B*). Com deia el mateix Navarro (Martí, 1986), a l'igual que es lluita amb "punys", "espases" o "corbella" també serveixen els "mots", és a dir, la "banya del clam". Com diria Cirilot, el *word* és també *sword*. El nexa "car" en principi introdueix una causal però tant la pregunta com la resposta són il·lògiques. Als dos darrers versos la iteració de la sibilant i de la lateral indiquen un alçament "ocult", silenciós. "Ocults" ens remet potser al "Tanco l'últim portal" del v. 5. Rimen en *e* externament els v. 17 i 18: "vent" i "punyalets"; internament també rimen amb "aquests"; el darrer vers trenca la rima.

El poema I, 14 acaba metapoèticament: "Els mots m'embruixen"; aquesta fi apareix desplaçada a la dreta. És tota una declaració de principis del Navarro com a autor. La creació també apareixia a la fi del poema anterior, el 13: "remoc la pols i dibuixo sangoneres enllà dels núvols". Ibor-

³⁹² La rima en *u* apareixia a l'inici del poema: "Escup (. . .) tu"; allí la *u* obria i tancava el vers i ací és al mig.

ra potser trià encertadament aquest vers final del poema -"Els mots m'embruixen"- per batejar el grup de Navarro, Jàfer i Bonet; els anomenà "els bruixots del llenguatge" (Iborra, 1977). La màgia negra o l'encís de l'escriptura "oculta" és sectària, és a dir, a l'abast d'una immensa minoria, com diria Juan Ramón Jiménez; ja ho llegíem al poema I, 1: "per viaranys/ que sols andaregen els seus follets de la terra". Ara bé, la voluntat de Navarro a *L'ou de la gallina fosca* és social, política.

Poema I, 15

És el poema més curt de la part I, i del llibre; només té un quartet:

Atieu rocs de brases al rost del gripau
abans que la xibeca d'aram esbatani
l'afrau dels sabres enllà de la mar.
Pel balç cauen les flames.

Hem d'esperar fins el v. 2 amb la temporal "abans que" per adonar-nos que l'"Atieu" inicial és un imperatiu. Algú exhorta el vosaltres a ventar o excitar el foc³⁹³, potser revolucionari: en lloc del lògic "Atieu brases" llegim "Atieu rocs de brases"; açò ens suggereix una pedra foguera o un volcà. L'enemic que cal atacar i insultar o a qui s'ha d'ajudar és el "gripau"; aquest és emplaçat en un pendent ("al rost"), potser avenç del "Pel balç cauen" final. Ara bé, també "al rost" ens sona gràcies al foc inicial a "rostit". Als v. 2/3 se'ns conta per què urgeix tant l'acció del vosaltres; la causa és l'amenaça de l'òliba ("xibeca"). Aquest animal que menja "gripaus" és nocturn, per la qual cosa podem considerar-lo una metàfora metonímica de la nit; en aquesta lectura podríem llegir la primera oració com un circumloqui que pedestrament diria: prepareu foc per a la nit. El v. 1 és cacofònic per culpa de l'al·literació de la *s*, la *r* i les oclusives; acompanya l'esforç de la marxa per un lloc estret; rimen en *o* oberta "rocs" i "rost".

Al primer poema de la part I ja apareixia un "esbatanar": "Els monstres [...] voldrien aixafar rocalls i/ esbatanar balmes arreu del cos, amb fúria!". El fet d'"esbatanar" implica obrir: ací, obrir-se pas a través del congost o "afrau dels sabres"; el pas estret és perillós, espadat. Però també podem llegir lluitar contra aquest congost. En una lectura política trobaríem una metàfora *B d'A*: "afrau de sabres"³⁹⁴; els "sabres" (*A*), metonímia dels militars, són un engany, un "afrau" (*B*). Recordem que el 1975 Navarro acabava o estava fent el servei militar a la marina. Sempre hi ha un "enllà" en

³⁹³ A la fi del poema 13 llegíem no un foc, sinó un "remoc la pols i dibuixo sangoneres enllà dels núvols."; trobem ací, al poema 15, un altre "enllà" però "de la mar".

³⁹⁴ Fonèticament alguns valencians/es, els saforencs/ques, per exemple, també entenem l'"afrau dels a(r)bres". En castellà el "ruido de sables" significa un colp d'estat militar. Potser l'"enllà del mar" fa referència a les dictadures americanes.

l'oliver, ací aplicat a la mar, com a *grills*. . . en els poemes de Mallorca. En tot cas, “brases” i “sabres” són elements violents; rimen i són també paronomàstics. *L'ou de la gallina fosca* començava amb un “Espases al vent”; ací, l'arma no és “al vent” sinó avall, “al rost”.

El darrer vers enllaça circularment amb el vers inicial del text gràcies al foc: “Atieu [. . .] brases” (v. 1) i “flames” (v. 4); però també amb l'inici de *L'ou de la gallina fosca* gràcies al concepte “cingle”. Allí apareixien unes “timbes”. A la fi de la part I, al poema 15, en lloc de les genèriques i plurals “timbes” trobem el sinònim concret i determinat “Pel balç”. Metapoèticament “cauen” els versos pel “rost” del poema a l'espai en blanc fins que comence la part II. Sintàcticament i mètricament també hi ha una “caiguda”; en el primer cas passem d'una oració de 3 versos encavalcats a una altra monoversal (la darrera); mètricament hi ha també un *decrecendo* sil·làbic: 12>12>10>6 síl·labes; a més, gràficament el darrer vers cau lleugerament a la dreta. El poema té el següent esquema mètric: A-A- ; per tant, la rima també cau per culpa del darrer vers. La rima en *a* domina tot el poema: rimen en assonant “gripau” i “la mar” i internament “abans [. . .] d'aram [. . .] l'afrau [...] enllà [...] pel balç”.

Per acabar, voldríem analitzar el “Glossari d'acomiadament”, poema final del llibre. Aquest poema és el millor de Navarro abans de *Bardissa de foc* i un dels grans textos inicials de la gent valenciana “dels 70”. El poema està dedicat a Jàfer i a Bonet, és a dir, els amics i components del “grup” que segons Navarro conformaven els tres (De Sirval, 1974). És un poema excepcional dins *L'ou de la gallina fosca* per ser el darrer del llibre, el més llarg i l'únic amb títol; a més originalment aquest poema incloïa el títol: “Ventim al bosc”, el v. 22, destacat en solitari i desplaçat³⁹⁵.

El títol “Glossari d'acomiadament” és temàtic i remàtic. En la terminologia de López-Casanova seria un títol d'identificador tipològic (“Glossari”) i determinació factual (“acomiadament”). Des del punt de vista remàtic és un “Glossari” en el sentit de variació dels poemes anteriors de *L'ou de la gallina fosca*; també “variació” en el sentit intrapoemàtic, perquè es repeteixen mots i espais; però, és clar, no és un “glossari” com a explicació” de poemes anteriors, sinó una perpetuació o perfecció del seu estil; per tant, podem parlar de “glossari” amb un matís irònic. I alhora és un “acomiadament” en sentit temàtic i remàtic: és el comiat del llibre perquè és l'últim, i a més inclou com a quasi única anàfora (junt al “qui”) el mot “adéu”; aquest, però, no apareix a la fi del poema (sí als v. 15/16 i 30).

El poema consta de 60 versos que s'agrupen –si tallem pel canvi de pàgina- en 22 estrofes, la majoria breus: 9 monoversals³⁹⁶ (dos versos desplaçats), 5 biversals, 1 triversal i totes les altres

³⁹⁵ Abans llegíem: “Ventims m'atansen” (fi d'I, 3) i “I són freds aquests ventims que fugen del bosc/ entre corall i peixos.” (I, 9, v. 15/16).

³⁹⁶ Podem juntar les estrofes monoversals en un poema lleugerament monorim: “(La xibeca es va menjar els ulls del meu cavall.)// Albanells de vora tarda ens picaran les mans. // Pots de vidre per la fel, les dents són flama!// Esventeu cendres de moixó a mitja boira!// Qui són els damnats?/ Al rocall neixen serps. // Porticons, obriu-vos a l'alba: sóc el damnat!// El puny com un roc. // No em glaçareu el pit, òlibes de mar: les naus de ferro tenen frontera!”

estrofes - d'entre 3 i 7 versos- amb trencament de vers (10 trencaments). En total 12 versos desplaçats a la dreta. Els espais en blanc abunden, les imatges tendeixen a tindre en el “Glossari d'acomiadament” unitat de sentit o insentit. El darrer vers del poema té 20 síl·labes, és el més llarg del poema³⁹⁷, fet usual en tot el poemari. El poema es resisteix a la lectura linial, com ja va indicar Marrugat per a la poesia navarriana. Podem llegir-lo, com veurem tot seguit, circularment. Fins i tot sincrònicament com en el poema “Zona” d'Apollinaire, ja que sempre és en present (excepte el passat entre parèntesi del v. 6); o potser és a l'inrevés i els presents del poema són històrics (excepte els verbs en futur). A partir d'ara, subratllem el canvi d'estrofa per facilitar el seguiment de la interpretació als lectors/es.

El “Glossari d'acomiadament” comença per la fi, pel que succeeix al comiat: el “silenci”:

Ni llebre ni llop al pou de les estrelles
ara que m'emborraxaran d'atzur.

Silenci. (Glossari d'acomiadament, v. 1/3)

El poema s'inicia amb una doble negació que no ens mena a una afirmació, sinó a un destacat “Silenci”; aquest apareix sol i desplaçat; sembla un d'eixos “Inicis impossibles” que trobarem a *Bardissa de foc*. La negació³⁹⁸ tanca també el poemari: “No em glaçareu el pit, òlibes de mar: les naus de ferro tenen frontera!”. La circularitat és un tret recurrent en Navarro; per exemple, el v. 1 té rima interna circular: “Ni llebre (...) de les estrelles”. A més, la imatge final del “Glossari d'acomiadament” enllaça per l'exclamació i per la temàtica marinera amb l'inici del poemari: “Espases al vent, timbes per als navilis del son!” (I, 1, v. 1). Aquests “navilis” somiats de l'inici del llibre són, a la fi del mateix, “naus de ferro” amb “frontera”, és a dir, límit. No sabem si la fi o “frontera” del malson és positiva.

Tornem a l'inici del “Glossari d'acomiadament”. Si a la dedicatòria deia “a Jàfer” i a “Bonet” ara tenim “Ni llibre ni llop”. El v. 1 no té verb i no és fins l'encavalcament que trobem, amb l'“ara”, una persona lírica: el jo. L'inicial “Ni llebre ni llop” ens situa ja en l'ambivalència. Al text I, 13 llegíem: “quan la lluna s'esconilla amb fer udol”. És lògic que al negre del “pou”³⁹⁹ no es veja res; és a dir, que en el discurs/pou tot siga possible: la víctima (llebre) equival a botxí (llop), el femení al masculí en un “cos/ bicos de bonet” com a *éssers...* (Fabregat, 1974a: 182), és a dir, que una cosa siga alhora ella i la contrària.

El llenguatge continua sent simbòlic i fidel a la màxima “M'embruixen els mots.” (I, 14, fi).

Respectivament: v. 6, 17, 18, 38, 49, 50, 51, 59 i final.

³⁹⁷ Excepte els trencats, els versos oscil·len entre 11 i 14 síl·labes. El darrer vers, tan llarg, equivaldria gràficament al portaestendard de la bandera que formen els versos anteriors.

³⁹⁸ Només apareix un altre verb negatiu al poema: “Els déus de la mar no tenen ulls,” (v. 45).

³⁹⁹ Més avall, apareixerà un altre pou: “Adéu, em trencaré les mans a cops d'enyorança/ i ompliré els pous de ferro, d'estrelles de metall.” (v. 30/31).

Potser al vers inicial, en hipèrbaton, s'elidisca el "Tinc" o fins i tot el "sóc"; al capdavant el "ni llop" sona a "ni jo"; en aquesta lectura parlariem d'una metàfora del jo (A) amb la següent fórmula: *Ni B1 ni B2 A*; el jo és alhora matat i matador, o cap dels dos. Navarro enllaça i alhora dinamita la línia vertical, des del més fondo ("pou") al més alt ("estrelles"), des del fosc al lluminós. I a continuació, amb l'encavalcament, arriba la inevitable referència temporal que emplaça i empresona el jo líric passiu: "ara que m'emborratxaran d'atzur." (v. 2). No sabem quin és el subjecte d'"emborratxaran", potser les estrelles o els animals negats. Navarro trenca també la linealitat temporal: "ara [present] que m'emborratxaran [futur] d'atzur"; aquest fet és propi del surrealisme; pensem, per exemple, en els intertítolsacrònics d'*Un gos andalús*.

La imatge del v. 2 és sinestèsica: mescla el gust ("emborratxaran"), la vista ("d'atzur") i potser, negada la gola, al v. 3, la no-oïda ("Silenci"). Sempre en el primeríssim Navarro hi ha l'obsessió -típicament de postguerra o proletària⁴⁰⁰- de la menja i la beguda. El mot "Silenci" apareix metapoèticament entre pauses blanques; la col·locació sota la paraula "atzur" ens mena a Mallarmé. El fondre's místicament en l'atzur, el desig d'infinít, també, entre altres autors, al Rimbaud de "la mer allée avec le soleil" o "Le bateau ivre". La mort dins del blau del cel o de la mar ens mena també a la resurrecció, però també a la mort i a l'ofec, mort típica navarriana.

La segona estrofa diu: "Els corredors s'incendien de voliaines/ que s'esconillen per portaleres de fum." (v. 4/5). En principi els dos primers verbs del poema s'oposen: "m'emborratxaran" (líquid) i "s'incendien" (gas), si bé l'alcohol també és igni i crema. El foc se'ns presenta com a destrucció, però també com a vida, com a revolució. El penúltim vers del poema dirà: "El puny com un roc": 5 dits = 5 síl·labes, 1 puny = 1 vers. Els "corredors" espacials de l'edifici tancat serien un correlat objectiu del cos humà -com el "pou" del v. 2-; enllaçarien en aquesta lectura metafòrica amb la gola o la sang del jo líric. En tot cas, l'amenaça és en present i provoca la fuga potser dels correlats objectius del jo. "Els corredors", és a dir, els homes que corren s'animalitzen i redueixen i "s'esconillen per portaleres de fum". Si el nom "portalera" fóra un ofici ens remetria a la casa-presó d'on cal fugir. Més lògic sembla -seguint amb el *DFab*- l'accepció "portalera" com a "cortina que es posa davant d'una porta" o "finestra d'una nau"; en el primer cas Navarro jugaria a enganyar-nos amb l'expressió "cortina de fum" (*B d'A*); en el segon cas, augmentaria la lectura marítima del poema. De fet, Navarro o el seu jo líric ja ens ha enganyat: hem llegit "Ni llebre" i ara "s'esconillen".

Però si aquesta estrofa segona destaca al nostre parer és per la imatge de les "voliaines"; segons el *DFab* equivalen a "papallones" per la qual cosa tindriem, ara sí (no com el v. 1), successives metamorfosis: "corredors"-(homes), "voliaines", "s'esconillen". Però també "voliaines" significa "volves, cosa petita i lleugera que l'aire s'emporta fàcilment". La imatge és bonica,

⁴⁰⁰ Recordeu l'esmorzar o els cantells dels obrers "tot dents" d'Estellés.

delicada, en color i a càmera lenta: les voliaines són virolades, de colors vius rera el clarobscur “pous d’estrelles”, rera “l’atzur”, com pluja d’estels; amb l’encavalcament la imatge esdevé de sobte terrestre amb els conills. Cap a la fi del poema trobarem de nou unes portes: “Porticons, obriu-vos a l’alba: sóc el damnat!” (v. 51). El vent elidit, l’al·literació de la sibilant del “fum” i la pressió ràpidament duen el jo líric a l’eixida, a l’esclat, a “esconillar-se”. Ara bé, amagar-se o esconillar-se per la porta és paradoxal. Tal vegada, les “voliaines” (B) siguen una imatge en absència de les cendres (A). Rimem internament els dos verbs de l’estrofa: “s’incendien” i “s’esconillen”.

La tercera estrofa és la primera monoversal: “(La xibeca es va menjar els ulls del meu cavall.)” És l’únic vers del poema que inclou un verb en passat (“es va menjar”) i potser per això apareix entre parèntesis⁴⁰¹. La violència sobre el jo líric (o el seu cavall) no ve per la beguda (v. 2) sinó per la menja; a més ara coneixem l’assassí: és una òliba o xibeca, au nocturna (aèria) que s’oposaria al cavall (terrestre) o al jo líric, potser blanc i diürn. El saber, encarnat en l’òliba, encega, fa infeliç; i al seu torn la nocturnitat, el “pou de les estrelles” (v. 1), també. No hi ha escapatòria possible per al jo líric. Potser l’heroïna enganxe la fi de les estrofes segona i tercera amb els mots “fum” i “cavall”. Els parèntesis poden ser les teles, les cortines o “portaleres” (v. 5) que tapen els ulls dels cavalls. La ceguesa esdevé dolorosament diürna a la següent estrofa, la quarta, que resa així i que es repetirà més avall (v. 49/58) en estructura circular.

Enmig del desert un espill de plata.

Qui

porta el mall em donarà aigua.

Sóc escorpí.

De mots em faré un amagatall de fang.

Llenceu ampolles tatuades de missatges, car

sóc l’amo de l’illa que enlaira llimella! (Glossari d’acomiadament, v. 7/13)

Després dels parèntesis, el poema s’obri a l’exterior amb una gran pla general, en cinemascop. La imatge del v. 7 és molt potent: “Enmig del desert un espill de plata.” L’hipèrbaton encara engrandeix més el determinat “desert” front a l’indeterminat i solitari “un espill”. L’“espill de plata” (B) potser és una metàfora en absència de l’oasi (A), o almenys així s’ho imagina el jo assedegat dels v. 8/9; aquest sembla un vaquer sense cavall (v. 6), perdut i agònic. L’“espill de plata”⁴⁰² també pot referir-se a la lluna (“estrelles” i “atzur”, v. 1/2) o simplement al sol que encega els ulls com un incendi (v. 4 i 6). Potser és una lent que provoca l’incendi.

Als v. 8/9 Navarro sembla homenatjar els companys del Mall on es publica *L’ou de la*

⁴⁰¹ Al poemari apareixen més parèntesis: “(Els nens ploren perquè tenen el són plens d’escarabats/ que els esbatanen els pits a fredes aures.)” (I, 2, v. 20/21) i “(La carn amagatall de serps!)” (I, 6, v. 9).

⁴⁰² Més avall del poema tornarà aquest “espill”: “Gargojejo núvols sobre l’arena amb espill/ de plata.” (v. 34/35).

gallina fosca: “Qui/ porta el mall em donarà aigua.”⁴⁰³ En principi “mall” i “aigua” són antitètics però necessaris per a l’incendi (v. 4) controlat o no (v. 4/5) del ferraire. Navarro inclou dos sinònims al v. 9: “porta” (al v. 5 “portaleres”) i “donarà”; el llibre *L’ou de la gallina fosca* era anunciat i es publicarà als Llibres del Mall. Malgrat l’ajuda futura el jo líric és orgullós del seu present: “Sóc escorpí. / De mots em faré un amagatall de fang.”; i per fi actiu després de “m’emborratxaran” (v. 2); hem passat de l’“em donarà” (v. 9) a l’“em faré” (v. 11). No sabem si l’afirmació “Sóc escorpí”, és també astrològica. L’escorpí, envoltat de foc, com als v. 4/5, se suïcida. Per als musulmans, alguns d’ells habitant dels desert, l’alcohol és prohibit perquè és un vici; qui perverteix el jo (v. 2) i l’ajuda (v. 9) potser és la mateixa persona.

El jo líric dèbil al v. 9, ara és un “escorpí” resistent al calor, habituat al desert, autosuficient; la seua tasca és literària, sonora; en hipèrbaton apareixen destacats eixos “De mots” que pronuncia mentre els escriu, metapoèticament i perlocutiva. Si enllacem el v. 9 en capicua llegim: “De mots [. . .] de fang.” Recordem que per al *Gènesi* les persones són pols i en pols esdevindran; amb saliva o aigua (v. 9) o amb “ampolles” (v. 12) s’amassen Adam i Eva (“llop” i “llebre”, v. 1). En aquest vers el calidoscopi o mirall navarrià torna a canviar: en lloc del “desert” d’inici d’estrofa (v. 7) és l’“illa” a la fi d’estrofa (v. 13). El jo potser és igual de perdut en un desert d’aigua i igual d’assedegat (v. 9).

El poema és l’esforç del jo líric per definir-se o fixar-se en la variació: “Sóc escorpí” (v. 10) i “Sóc l’amo de l’illa que enlaira llimella!” (v. 13). Potser li porten aigua perquè és “l’amo”. Ara bé, ací, al v. 13, no veiem el jo en “amagatall” (11) o fugitiu sinó exhibint-se; no és un naufrag que cal salvar sinó a l’inrevés; en la primera exclamació del poema declara orgullós ser el salvador dels altres; no és l’emissor de SOS o “ampolles tatuades de missatges” (com al v. 11: “amagatall de fang”), sinó el receptor. No sabem qui és el vosaltres, ni si aquests inclouen el lector/es. En el món a l’inrevés del poema és el vosaltres -lectors/es-, a qui el jo líric ha de salvar i escoltar. Les ampolles poden ser també cóctels molotov revolucionaris o interpretacions contra l’amo i el seu missatge; potser siga aquest vosaltres qui bufa ampolles (“de fang”, v. 11) amb foc o qui s’emborratxa (v. 2) o qui provoca voluntàriament o no l’incendi de la farga (v. 4/5).

El jo apareix enlairant un símbol esquerrà: una “llimella” o “ganiveta corba per a tallar els raïms” (*DFab*). Tal vegada els v. 12/13 cal llegir-los també com l’exhortació a la lluita col·lectiva (del vosaltres) i individual (del jo-“illa”): les “ampolles” són plurals i la “llimella” singular. El “raïm” té color roig en la verema revolucionària per l’Ocrtobre; els camps són ja “tatuats” de roig raïm. Les “ampolles” ixen a la pell, potser a causa del “tatuatge”; aquest remet a la mala vida

⁴⁰³ Llibres del Mall era el 1975 un bon oasi editorial, un miratge que “emborratxarà” profitosament la poesia catalana, sobretot jove. En el valencià col·loquial quan algú diu “eixe em porta aigua”, vol dir que és pitjor que tu. No és el cas, evidentment, ací. Tampoc la lectura “Mall/mai” com en el cas – cercat- de Bonet, que es negarà a publicar. Ja hem dit en la Primera Part d’aquest estudi la relació del Mall i el grup Navarro-Jàfer-Bonet arran dels primers Premis Octubre.

portuària, a l'heterodòxia, al "missatge" que aspira, com tot poema, a l'eternitat. L'orgull del jo és elevat als v. 11/13 amb al·literació de la lateral que subratllem: "sóc l'amo de l'illa que enlaira llimella!"; al v. 12 les laterals es mesclen amb la sibilant i les oclusives i rimen internament "tatuades" i "missatges". L'estrofa té aquest esquema mètric: *AbabCC-*.

La cinquena estrofa continua amb la imatge marina:

Brosses marines als teus llavis dient-me adéu,
adéu, llençols com fantasmes per les teulades,
adéu, qui em traurà les escates daurades dels ulls? (Glossari d'acomiadament, v. 14/16)

Navarro introdueix explícitament per primera i única vegada al "Glossari d'acomiadament" un tu líric en el discurs del jo; però just per abandonar-lo, al jo, just en l'hora d'aquest "adéu"⁴⁰⁴; aquests "adéus" repetits -ací en anàfora- ens remetent a Bonet. En certa manera l'abandonament del jo ja era insinuat als v. 12/13: el "missatge" potser posava només "adéu". No sabem per què al v. 14 se'n va el tu; potser s'ha ofegat com suggereix l'al·literació de la sibilant; o se n'ha anat amb vaixell: "brosses marines als teus llavis". Aquestes "brosses marines" potser són algues. Tal vegada hi ha un homenatge a Brossa, com en *grills...* on llegíem "brosses i ferrers" (Navarro, 1974: 9); abans veiem el "mall" (v. 9) com a Llibres del Mall però també podríem incloure Ferrater/Gimferrer/Sant Vicent Ferrer.

Si tornem en aquesta estrofa cinquena, veiem el muntatge cinematogràfic de Navarro: al primer pla del v. 14 el tu i el jo encara són junts: "Brosses marines als teus llavis dient-me adéu, "; però al primer pla del v. 16 el jo ja és sol: "adéu, llençols com fantasmes per les teulades". En lloc d'un pla/contraplà efectista i esperable (tu-jo/jo), Navarro col·loca al mig el v. 15: "adéu, llençols com fantasmes per les teulades"; aquest pla general trenca -com Lautréamont, el surrealisme o Eisenstein- el pla emotiu esperable pel lector/a o espectador/a. El símil és clar, i l'associació "brosses marines" com a llit també. Potser hi ha hagut un *travelling* horitzontal: el jo és un farer enamorat i quan la càmera torna descobrim que el jo és cec. O potser ja ho era, "al pou de les estrelles" (v. 1) perquè "es va menjar els ulls del meu cavall"; per això, perquè no pot vore el tu, el jo repeteix tres vegades "adéu"; també podria ser el tu qui s'acomiada al v. 14 i el jo li respon als v. 15/16; una altra lectura és que el jo siga sempre sol i ventríloc i no hi haja més que eco, com vorem a la fi de *Bardissa de foc*. Potser el jo diu "adéu" perquè se suïcida pegant-se foc com un escorpí.

El v. 14 no té verb: "Brosses marines als teus llavis dient-me adéu". El gerundi "dient-me" és paradoxal: el comiat verbal del tu duu simultani el silenci del tu líric. El mot "adéu" es repeteix en

⁴⁰⁴ L'"Adéu" en anàfora torna al v. 30; potser "l'enyorança" ve per la partida del tu líric.

anadiplosi (v. 14/15) i en anàfora (v. 15/16). El comiat potser ocasiona “les escates daurades dels ulls”; la imatge és molt bonica; el mot “escates” ens remet a “marí” (v. 14) i alhora el verb “escatir” a “tallar” potser amb “llimella”. No sabem si el jo vol protegir o arrencar-se els ulls, és a dir, veure o no veure. Els “ulls” apareixen en altres passatges del poema⁴⁰⁵. Les “escates” poden ser les lleganyes o les llàgrimes. Potser el jo era somiant en la nit i els rajos del sol, és a dir, les “llances” (v. 12) del dia l’han encegat. Tal vegada l’amor (del tu) només era un somni del qual el jo ha violentament despertat amb el comiat mariner al port blanc de llençols. Més prosaicament les “escates” podrien ser lleganyes després del son; però també una imatge de les palpebres. El mot “daurades” ens remet al brill de les ones (al sol o a la lluna) o a les “estrelles”. L’ull és daurat, és un sol com deia Plotí. Els ulls “s’incendien” (v. 4)? A la interrogació del v. 15 -”adéu, qui em traurà les escates daurades dels ulls?”- potser el “traurà” equival a salvarà: del foc dels v. 4/5. Als v. 8/9 el relatiu “qui”, també en futur, no treia sinó que “porta [...] donarà”. Potser és la mateixa persona. Allí ho assegurava, però ací ho posa en dubte. Rimen internament en aquesta cinquena estrofa “fantasmes per les teulades” i “escates daurades”.

A continuació vénen dues estrofes monoversals: “Albanells de vora tarda ens picaran les mans. // Pots de vidre per la fel, les dents són flama!” (v. 17/18). Per primera vegada, al v. 17 s’introdueix el nosaltres i a més s’explicita una referència temporal; abans, al v. 2 apareixia un “m’emborratxaran d’atzur” i al v. 6 la “xibeca” nocturna. Sembla que l’enemic continua essent el fred o la nit com a tot el llibre. L’element hostil apareix com a inevitable, amb el temps futur, i en el moment del canvi temporal: dia/nit o nit/dia; més avall tornaran (v. 36/37). Durant la “tarda”, el sol es pon i els seus raigs són “escates daurades” (v. 15), i potser piquen els ulls com ara les mans (v. 17). Al v. 17 tenim “la vora tarda” i l’enemic són els adeterminats “Albanells”; aquests són “albats”, és a dir, ocells o albats joveníssims. Navarro juga amb la falsa antítesi “alba[nell]”/tarda” i potser amb el joc “de vora”/devora; el nosaltres apareix metonimitzat en “mans”; potser és una metàfora de les pells tacades pel pas del temps; posa “picar les mans” no “picar de mans”, per la qual cosa l’escena és violenta. Si al v. 15 el jo no té vista (amb “daurades escates dels ulls”) ara –dins del nosaltres- al jo també li manca el tacte. Al v. 18 potser tampoc gust o oïda, ja que llegim: “Pots de vidre per la fel, les dents són flama!” Per empatia pensem que és el jo o el nosaltres l’emissor d’aquest v. 18 exclamatiu, l’únic averbal de les tres exclamacions del poema⁴⁰⁶; tal vegada “la fel” i “les dents” són metonímies del seu cos.

La imatge del v. 18 és macabra, de natura morta (v. el bodegó dels v. 24/25) humana o de botiga de bruixeria o hospital: “Pots de vidre per la fel, les dents són flama!” (v. 18) . El vidre

⁴⁰⁵ Els altres “ulls” de “Glossari d’acomiadament”: “Pardals i peixos sobre la taula, per ulls/ dues pedres.”(v. 24/25) i “Els déus de la mar no tenen ulls, / porten dalla virolada, fuet de l’ànsia.” (v. 45/46).

⁴⁰⁶ A les altres dues exclamacions, monoestròfiques, domina el vosaltres: “Esventeu cendres de moixó a mitja boira!” (v. 38) i el vers final.

només havia aparegut en l'“espill de plata” del v. 7; ací potser és fred com la mort; Navarro potser juga també amb el joc fònic “fel”/mel; apareix l'amarg en lloc de l'esperable dolç. Si la fel ja és en els “pots”, ja és menjívol el conill (v. 1 i 5). El segon sintagma del v. 18 és una metàfora *A és B*: “les dents són flama”; s'identifiquen “les dents” [A] amb una adeterminada⁴⁰⁷ “flama” [B]; no sabem si aquesta és positiva o negativa. Les “dents” no mosseguen, sinó que en hiperbòlen cremen; al *DFab* apareixen les “flames de l'infern”, és a dir, els “turments eterns que han de sofrir els damnats”; aquests “damnats” apareixen més avall (v. 48/49 i 51). No sabem si el jo-nosaltres és l'assassí/cirurgià o bé l'assassinat/pacient. Potser les “dents” i per extensió la veu d'aquest/s és el “puny” (v. 59), la sola arma que els queda.

La huitena estrofa –si respectem el canvi de pàgina- inclou el títol original del poemari, “Ventim al bosc.” L'estrofa diu:

Vindran ventims d'encimbellades urpes
per mossegar el bosc. Ventim d'ossos ratats
llepant les bruixes dels boscos.

Ventim al bosc. (Glossari d'acomiadament, v. 19/22)

Navarro repeteix tres vegades “ventims” i “bosc/os”. Narrativament la imatge és linial: primer “Vindran. . .”; després a punt d'arribar al bosc (“llepant”-lo); i a la fi ja dins, “al bosc”;⁴⁰⁸ també són consecutius els verbs sensitius primer agafar (“urpes”), després “mossegar” i a la fi “ratats”. Si les “bruixes” són les víctimes, a les dues frases primeres són vives i a la tercera ja no hi són, és a dir, han desaparegut. Tornaran, com sempre en Navarro, més avall (v. 22/23). Potser les “urpes” pertanyen a les “bruixes” i s'emplacen també en l'eix vertical superior: “encimbellades” i “tesa bandera” (v. 19 i 33 respectivament). Les “urpes encimbellades” cal relacionar-les amb l'“enlaira llimella” del v. 13; les urpes serien com dits de mitja lluna, com una arma esquerrana.

Tornem a la frase inicial d'aquesta estrofa huitena: “Vindran ventims d'encimbellades urpes/ per mossegar el bosc.”; la sinestèsia és clara, el “mossegar” (gust) es mescla amb el “ventim” (oïda) i les “urpes” (tacte). També hi ha una hipèrbole paradoxal, ja que el “ventim” és a priori suau però ací és violent i fort; el “ventim” s'animalitza i “mossega”; en la segona frase, però, ja és “suau” i “llepa” com un gos o llop o un gat a la seua ama la bruixa.

A la segona imatge les “bruixes” són el *CD* de “llepant”, quan haurien de ser el subjecte: “Ventim d'ossos ratats/ llepant les bruixes dels boscos.” No sabem si les “bruixes” són les víctimes o els botxins. Els “ossos ratats” pertanyen potser metonímicament a les “bruixes” i no als “ventims” invertebrats. Ja al v. 17 s'insistia en la menja amb eixes “dents són flama!”. El v. 21 és “mossegat”,

⁴⁰⁷ Hi ha un cert quiasme en els substantius d'aquest v. 18: *adeterimat+determinat, determinat+adeterminat*.

⁴⁰⁸ Avança en certa manera el sol del poema “Mussol a les ruïnes, II” de *Bardissa de foc*.

trencat, i resta sol, desplaçat a la dreta, el “Ventim al bosc⁴⁰⁹”, títol inicial del poemari; el “mossegar” i el “llepant” ens menen a la boca tan navarriana. Més avall l’espai bosc es concretitza en el solitari “pi” (v. 28) o el col·lectiu “alzinar” (v. 22) abans esmentat; i tal vegada apareix rera l’“atapeït de coralls” (v. 24), el “rocall” (v. 50 i 56) o la “serralada” (v. 58). En tot cas, les “bruixes” ens remetent a aquellarre i a foc, o incendi, motiu recurrent al poema. Fònicament “Ventim al bosc” sona a “Venim al bosc”, a “Vindran” (v. 19). El “ventim” és al·literat amb oclusives i sibilants, cacofònicament, amb violència. El vent es suggeria potser als v. 4/5 aliat amb el foc i el fum, però sobretot en el moviment dels “llençols com fantasmes per les teulades” del v. 15. Hi ha una certa rima en *a* interna entre “ratats/ llepant” (v. 20/21) i externa entre els v. 17, 20 i 24 (“mans”, “ratats” i “mar”).

A l’estrofa 9 l’espai sembla que torna a ser marí, com als v. 12/15. Ara llegim: “Em sento escarrit, perdut en nit de neula, i/ atapeït de coralls clivello clams enllà del mar.” (v. 23/24). El jo, que havia afirmat “Sóc escorpí” (v. 10) o “sóc l’amo” (v. 13), ara esdevé a priori dèbil: “Em sento escarrit, perdut”, aturat com l’asíndeton; s’acompanya el travament amb l’al·literació de les oclusives que durarà fins “enllà del mar” del vers següent. Ara bé, el jo canvia al v. 24 i torna a prendre força i a protestar. Passem de l’“escarrit” és a dir, “pelat, nu, no cobert, sense acompanyaments” (*DFab*) a un altre mot rimat amb ell però antitètic: “atapeït”.

Segons el *DFab* “atapeït” és un mot polisèmic; si equival a ple potser pot relacionar-se amb els boscos de l’estrofa anterior. Però també el *DFab* considera “atapeït” sinònim d’“adust” que ens remet a “aspre”. També ens mena a “cremat i abrusat” i així, armat amb torxes-coralls, veiem el jo que creua la “nit” del v. 23. La “nit de neula” és una nit estranya. El sintagma “nit de neula” és paradoxal pel color; la neula (*B*) podria ser una metàfora en absència de la “lluna plena” (*A*); és a dir, el jo es perd -paradoxalment o no- durant una nit de lluna plena; l’adjectiu “plena” ens mena a “atapeïda”; però tal vegada la lluna no il·lumina molt i tot és fosc (“atapeït” també vol dir segons el *DFab* “obtús”, és a dir, “poc penetrant”); o tal vegada l’“obtús” o “atapeït” siga el propi jo.

La “neula” també ens suggereix la blanor dels núvols –hi hauria nit negra- o de la boira (que apareixerà al v. 38). Però no podem oblidar que la “neula” és el cos de Crist en l’eucaristia, la seua carn i els seus “ossos” (v. 20); potser de la “neula”, com de la Inquisició, fugirien les “bruixes” del v. 19/21. Potser també el jo líric fuig de la “neula” ací; en aquesta lectura el “perdut” tindria un sentit més moral que geogràfic. El v. 24 és dominat cacofònicament per la lateral combinada amb les oclusives i la rima en *a*: “atapeït de coralls clivello clams enllà del mar.” Cal relacionar aquest v. 24 amb el v. 13, també mariner i al·literat de lateral: “sóc l’amo de l’illa que enlaira llimella!” Potser el jo líric és encara “enllà del mar”, a l’“illa” d’aquell v. 13 i aquesta siga plena de “coralls”.

⁴⁰⁹ Més avall l’espai bosc es concretitza en el solitari “pi”(v. 28) o el col·lectiu “alzinar”(v. 22) abans esmentat; i tal vegada apareix rera l’“atapeït de coralls” (v. 24), el “rocall” (v. 50 i 56) o la “serralada”(v. 58). En tot cas, les bruixes ens remetent a aquellarre i a foc, o incendi, motiu recurrent al poema.

O tal vegada el jo vol atacar, acallar, acabar -com els “ventims” de l’estrofa anterior- la veu⁴¹⁰ de la injustícia, dels enemics que viuen lluny, “enllà del mar”; potser el jo arribe nadant, camuflat, atapeït amb “coralls”, com a mariner com al v. 27. En tot cas la sinestèsia del v. 24 és clara: “clivella” - potser amb coralls- (tacte) “clams” (oïda).

L’estrofa desena és la més llarga i compacta o “atapeïda”, del poema: només té un vers trencat, no com l’altra estrofa (la 20) de també 7 versos però tots partits. L’estrofa desena diu:

Pardals i peixos sobre la taula, per ulls
dues pedres.

Tot sol em menjo damunt les veles.

Amb focs de pi enllumeno les façanes
i signo creus a les pells dels arbres.

Adéu, em trencaré les mans a cops d’enyorança

i ompliré els pous de ferro, d’estrelles de metall. (v. 24/31)

La primera frase és averbal perquè és una mena de bodegó o natura morta (com el v. 17). Els “ulls” torrats d’aquests animals són secs com les pedres. L’associació “pedres” i “ulls” i peixos ja havia aparegut a *grills*... Els animals són correlats objectius del jo líric, potser cec perquè ja li han tret (o s’ha tret) les “escates daurades” (v. 15) dels ulls⁴¹¹. La metàfora “per ulls/dues pedres” té la fórmula *A, B o per B, A*. Hi ha un quiasme sintàctic als v. 24/25: *SN* (“Pardals i peixos”)+ *SP* (“sobre la taula”), *SP* (“per ulls”)+ *SN* (“dues pedres”). Aquests versos semblen agònics o plens de sang gràcies a la sibilant *s*. El jo apareix solitari, potser “perdut” (v. 23) per la manca de vista.

La imatge del v. 27 és molt potent: “Tot sol em menjo damunt les veles.”; destaca perquè és desplaçada, per tindre unitat de sentit i per incloure un doble tabú: el suïcidi canibàlic del jo. Aquest torna a ser mariner com al v. 13, enlairat ara “damunt les veles”; aquestes potser són dalt o bé plenes d’aigua. És inevitable remetre’ns al “Vaixell ebri” de Rimbaud: “m’emborratzaran d’atzur”. El jo és “damunt les veles” com el “ventim” (v. 19/22) o un “pardal” (v. 24); el “pardal” seria fàl·lic si considerem les veles com a “llençols” (v. 15). “Em menjo” equivaldria a em masturbe, “tot sol”, és a dir, sense el tu del v. 14. L’autocanibalisme ja havia aparegut a *L’esmorteïda estela de la platja* de Jàfer.

De sobte, però, les veles cauen potser pel pes del jo i l’escena esdevé portuària, o almenys ciutadana: “Amb focs de pi enllumeno les façanes/ i signo creus a les pells dels arbres”. El paisatge s’humanitza: les cases tenen cares o “façanes” i els arbres “pells”. El jo ara baixa al carrer i actua; si al v. 11 “amagava” mots o al v. 24 “clivellava clams”, és a dir, imposava el silenci, ací és a l’inrevés,

⁴¹⁰ Al v. 11 el jo també imposava el silenci amb un metapoètic i paradoxal “amagatall de fang”.

⁴¹¹ També més avall llegirem: els “déus del mar no tenen ulls” (v. 45).

“enllumeno” i “signo”; també és cert, però, que les dues accions intel·lectuals o artístiques poden fer-se també en “Silenci” (v. 3). El “pi” del jo líric és fàl·lic i revolucionari; potser prové dels “boscos” de les bruixes de l’estrofa tercera. El pi crema (“atapeït”, v. 28) ràpidament i les pinyes esclaten, potser “llançades com ampolles tatuades de missatges” (v. 12).

Ara les “creus” esdevenen “tatuatges” sobre les “pells”; la “creu” no reposa arran de pell com a fetitxe, sinó “sobre”, cremant la pell inquisitorialment. L’expressió “signo creus” també ens suggereix la idea del jo com a salvatge que no sap escriure; potser el jo s’“amaga” (v. 11) i es nega a posar el seu nom. Alhora, però, el verb “signar” vol dir “assenyalar”; en aquest cas trobem un jo que delata, que inculpa algú; potser acusa el cristianisme, les “creus” o els silencis dels altres. Si tornem al v. 28/29 veiem com Navarro torna a emprar el quiasme sintàctic, com als v. 24/25; ara trobem la següent inversió: *SP* (“amb focs de pi”)+ *V* (“enllumeno”)+ *CD* (“les façanes”) i *V* (“signo”)+ *CD* (“creus”)+ *SP* (“a les pells dels arbres”). Els v. 28/29 tenen rima externa (“les façanes” i “els arbres”) i el v. 29 una al·literació de la sibilant. Els v. 28/29 i els 30/31 són dues oracions copulatives unides per l’anàfora de la conjunció *i*.

Els versos següents diuen: “Adéu, em trencaré les mans a cops d’enyorança/ i ompliré els pous de ferro, d’estrelles de metall.” (v. 30/31). Tornen de nou l’“adéu” i el temps futur. Al v. 17 llegíem: “Albanells de vora tarda ens picaran les mans” (v. 17); les metonímiques “mans” del nosaltres del v. 17 són ara del jo líric i també són atacades: allí per “albanells” i ací pel propi jo - “em trencaré les mans a cops”; és un acte masoquista semblant a l’“em menjo” del v. 27. Els “cops” no són físics sinó “d’enyorança”, potser per haver deixat anar-se’n el tu líric del v. 14, que mai més tornarà al poema. Al v. 31 el jo hiperbòlicament diu: “i ompliré els pous de ferro, d’estrelles de metall”; la imatge és ambigua, ja que no sabem si “de ferros” o “d’estrelles” són *CN* de “pous” o bé *CRV* del verb omplir. Els verbs “trencaré” i “ompliré” són antitètics, i potser consecutius; és a dir, que el jo, tallades les pròpies mans, les llança als pous; en aquesta lectura subjau la metàfora “mans de ferro” (*A de B*); aquestes són una arma natural que cal relacionar amb “El puny com un roc” (v. 59). Els “pous d’estrelles” havien aparegut a l’inici del poema (v. 1/2). Ací el *SP* d’“estrelles” pot pertànyer a “pou” o a “ompliré”; com als v. 1/2, la imatge és paradoxal, ja que les estrelles són lluminoses (“enllumeno” deia al v. 28) i el pou fosc. El “metall” cal relacionar-lo amb el seu hipònim “ferro” aparegut al mateix v. 31. El fet que apareguen tants *SNs* i *SPs* “ompli” de pes nominal el vers. La imatge és fortament sexual, amb el “metall” com a semen.

La següent estrofa, l’onzena, diu: “Ja brunzen, ja brunzen, les bruixes de l’alzinar, / porten tesa bandera damunt de cavalls!” (v. 32/33). Les “bruixes” tornen des del v. 21 amb força; els “boscos” del v. 21 es concretitzen en “alzinar”. Aquestes “bruixes” en lloc de graneres cavalquen “cavalls”; l’exclamació enalteix la “bandera”; aquesta té davant l’adjectiu fàl·lic “tesa”. Potser el “ja-ja” ens indica que les bruixes “arriben” o “vindran” rient-se. No sabem si les bruixes són

amigues o enemigues. Els v. 32 i 33 són un aplegat, ja que rimen “alzinar” i “cavalls”; la rima enllaça amb el “metall” final de l’estrofa anterior (v. 31). El passatge és molt sonor; la *a* acompanya els cascs del cavalcar; la *l* suggereix el vol, i el “brunz” natural (abella) o maquinal (futurista) s’al·litera amb la *z*.

La dotzena estrofa és dominada de nou per la primera persona:

Gargotejo núvols sobre l’arena amb espill
de plata.

Els morts ens parlen d’horabaixa
i volen arraps, cascavells per als clots. (Glossari d’acomiadament, v. 34/37).

En els dos primers versos la primera persona és el jo líric; és de nou creadora com als v. 28/29: allí “enllumena” amb foc i “signa amb creus”; ací torna a intentar l’escriptura però escriu “gargots”; potser ho fa a posta perquè no desxifren la seua cal·ligrafia, potser té “poca traça” com diu el *DFab*, és a dir, el jo és un xiquet/a o un salvatge. Si escriu sobre l’arena, és normal que nasquen “núvols” de pols; aquests poden ser conseqüència també del pas dels “genets” del “desert” (v. 53/54) o fins i tot de les “bruixes” abans esmentades; o tal vegada és el jo qui crea “núvols” de pols fugint. Ara bé, si els núvols són elevats caldria qualificar el jo de creador hiperbòlic i oposar en l’eix vertical “núvols” i “arena”.

El *SP* “amb espill de plata” pot ser un *CN* de “l’arena” (potser dels “núvols”) o també un *CC* d’instrument del “gargotejo”. L’“arena” seria en aquesta lectura una metonímia del “desert” que apareixia al v. 7 i que deia: “Enmig del desert un espill de plata.” (v. 7). Potser fins a “l’espill” ha arribat el jo “perdut” (v. 23) o assedegat del jo líric (v. 8/9); allí el jo apareixia gràficament sota el vers de l’espill; ací el jo i l’espill són ja en la mateixa oració: “Gargotejo núvols sobre l’arena amb espill”. No insistirem en les interpretacions de l’espill. Els v. 34/35 són interessants: “Gargotejo núvols [...] amb espill/ de plata.”; escriure amb líquid és normal; però ací no és amb tinta negra, sinó amb blancor seminal de plata; a més l’escriptura crea el miracle: és a dir, la sublimació, el pas de l’estat líquid de l’“espill” al gasós dels “núvols”; o si voleu, l’escriptura del jo és en hipèrbole solar; i açò malgrat la seua imperfecció de “gargot”, malgrat que “enmig del desert” la tinta blanca siga invisible.

A continuació, en lloc del jo actiu apareix un nosaltres passiu: “Els morts ens parlen d’horabaixa/ i volen arraps, cascavells per als clots.” (v. 36/37)⁴¹². Amb l’“horabaixa” arriba l’“enyorança” (v. 30) pel que ja no és o s’ha perdut; potser s’ha perdut el tu líric del v. 14, que s’hi havia ofegat. És el moment, “de vora tarda” (v. 17), de recordar. Els “morts” ressusciten amb el

⁴¹² La distribució sintàctica de versos monoracionals units per la “i” inicial també apareixia als v. 28/29 i 30/31.

fosquet i “ens parlen” però no sabem de què. Potser ens parlen “d’horabaixa”; és a dir, potser aquest *SP* (“d’horabaixa”) siga un *CRV* i no un *CC* temporal del verb “parlen”. “Parlar d’horabaixa” potser vol dir parlar de caigudes o de pèrdua; al capdavall es canta el que s’ha perdut. L’únic verb de parla el deia també un tu que podria ser “mort” al v. 17: “Brosses marines als teus llavis dient-me adéu”.

Al v. 37 semblen aparèixer les paraules dels “morts”: “volen arraps, cascavells per als clots.”. Els “arraps” són tàctils i els “cascavells” sonors, per la qual cosa, els “morts” volen l’impossible: tornar a sentir, reviure les sensacions “per als clots”; aquests són la metonímia espacial i la metàfora del seu buit i metonímic cos. El mot “cascavell” ens remet a joguet -oposat a “arraps”- i és relacionable amb “gargots”; però també a la perillosa i delicada serp de “cascavell” que viu als “clots”, potser del “desert”- i que “brunz, brunz” com les bruixes (v. 32); l’al·literació de la sibilant, oclusives i laterals és clara. El “cascavell” del *DFab* ens mena al “dringar dels cascavells d’una mula”; és la que ens duu al “clot”, la del carro de la mort o de Faetó. El *DFab* també relaciona “cascavell” amb la follia: “ésser un cascavell” significa ser lleuger, de poc seny; al v. 40 trobarem “el cap com una allau de plomes”; també parla d’“omplir el cap de cascavells”, és a dir, de fer-se il·lusions falses. Al capdavall viure és “casca-la”, és a dir, ser “casca/vells-per-als-clots”. Tal vegada el v. 37 siga consecutiu; tal vegada primer ve l’“arrap” i per això acaben “al clot”. El v. 37 pot ser absurd; ja que un cop morts, al “clot”, de res “ens” serveix la parla, el dolor (“arraps”) o els jocs (“cascavells”). Una imatge absurda semblant trobàvem a *grills*. . . quan apareixien uns “cascavells muts”.

El v. 38 és l’estrofa tretzena: “Esventeu cendres de moixó a mitja boira!” (v. 38). El “moixó” segons el *DFab* participa, com el v. 24, de la condició de “Pardals” (xicotets) i “peixos” (“xanguet” amb el “cap aixafat” com el v. 40); en tot cas ja no és una pluralitat com allí sinó “un moixó”, potser correlat objectiu de l’emissor o jo líric. Si allí la natura morta era sobre la taula, ací ja estan menjats i cuinats i d’ells només resten “cendres”. Navarro ja havia emprat la imatge de les cendres com a ulls de “moix”. Torna, com al v. 12, el vosaltres també exclamatiu; si allí llegíem “Llenceu ampelles tatuades de missatges”, ací també tenim un altre verb cinegètic: “Esventeu”. Les cendres, seques del tot, són “escampades al vent” (*DFab*), però el “moixó” ja no pot volar. Potser és la fi de la incineració, la fi de la fi. El vers acaba amb un “a mitja boira” sorprenent; és potser una imatge espacial o de l’oratge; o potser la conseqüència d’haver esventat cendres. La boira, però, és més aviat escassa, “mitja”, ni terral ni aèrea, fàcilment “esventable” pel vent. Potser hi ha en el fons un joc, com diu el *DFab*, amb l’expressió “escampar la boira”: “escampar, esvair el vent”; és a dir, cal rellegir el vers com “Esventeu [...] la boira!”. Potser el vosaltres -inclosos els lectors/es- fa nosa a l’emissor. Potser l’emissor, o el jo com al v. 23, és “perdut en nit de neula”, és a dir, no s’hi veu. “A mitja boira” sona també a mig gas.

La catorzena estrofa és només substantiva, averbal: “Fulles d’albanells dintre les cambres, dintre/ vidrioles de carn: el cap com una allau de plomes.” (v. 39/40). Al v. 17 llegíem: “Albanells de vora tarda ens picaran les mans.” No sabem què son els “albanells”; el mot “fulles” pot ser vegetal o metàl·lic i violent; en el primer cas es mesclen la natura i l’artifici. Les “cambres” s’omplin de fulles; al clos naix la primavera; aquesta obri el clos. Potser la imatge siga a l’inrevés: la natura (les “fulles”) no poden eixir de “les cambres”. La repetició del “dintre” incideix també, penetra, “vi[dri]ola”. La imatge és fortament sexual i les “cambres” o estances (B) gràcies a l’encavalcament esdevenen també corporals (A): “vidrioles de carn”. La imatge és molt bonica; potser hi ha una metàfora B d’A, és a dir, la metonímica “carn” (A) d’algú s’identifica amb “vidrioles”; potser és una imatge en absència B de la prostitució, ja que aquesta cobra per servir carn. La carn -animal o humana- és freda o fràgil, és trinxada amb “fulles”, sangonosa. La “carn” és un continent com “el pot de vidre per la fel” del v. 17 o com la “vidriola” d’aquest v. 40. Després del mot “carn” vénen els dos punts únics del poema: “el cap com una allau de plomes.” “Carn”, “cap” i “allau” rimen.

L’estrofa s’obri i es tanca amb extremitats: de “Fulles” vegetals a les “plomes” animals; unes i altres cauen o les tiren. En la repetició del “dintre” se succeeixen les presons físiques o espirituals: les “cambres”, la “carn” i el “cap”. En un símil es compara la metonímica “carn” (A) amb una “allau” de plomes” (B). Aquesta darrera imatge és interessant: les “plomes” són blanques com la neu que cau muntanya avall, com les fulles caduques. L’“allau” és perillós i si les plomes són de metall o grua també. Veiem una imatge juganera amb els caps infantils sota coixins “esventats” (v. 38).

Com el “cap” i les “plomes”⁴¹³ són polisèmics, el passatge s’ompli d’interpretacions. El “cap” corporal té “carn” i equival a la “cambra” de la ment; reposa en un coixí que pot ser ple de plomes. Al “cap” masculí li cauen també els cabells o apareixen les canes blanques de neu; un ensurt et pot fer tornar, de sobre, com allau, canós/a o calb/a; potser et rapen amb “fulles” d’argelaga com als porcs, o et rapen el cap amb “nua fulla” (fi de *grills*. . .) com a càstig per a folls, traïdors (*Hiroshima mon amour*) o te’l rapen per rebelió (foto del grup surrealista o Maiakovski). Com no hi ha verb, ens l’hem d’imaginar: el “cap” és fred de mort; el cap cau com una allau de plomes, guillotinat per la “fulla” o el cap trencat per les plomes. Ens imaginem una cara acoltellada (“fulles”), un cap tallat per la “fulla” de la guillotina, un cap trepanat en “fulles”, una cara picotejada pels “albanells” del v. 17, o del v. 40; allí primer les mans que protegien el cap i ara ataquen el cap i tot.

El “cap com una allau de plomes” ens mena a la follia, al “fuet de l’ànima” (v. 46) i les

⁴¹³ No veiem “plomes” en l’accepció efeminat. La imatge és bonica, tanmateix: “una allau de gent efeminada”.

“plomes” a l’escriptura alliberadora també de les “cambres” repressores, de la “carn”: al psicoanàlisi, a la pluja d’idees o a l’escriptura automàtica del surrealisme, potser metapoèticament a la gènesi de *L’ou de la gallina fosca* o aquest “Glossari d’acomiadament”. Si el “cap” és geogràfic tenim la cridadissa de l’ocellam i “l’allau de plomes”; algú cau pel penya-segat d’Ifach (v. 59), potser puny en alt. Si el “cap” és un dictador aquest té un exèrcit o “allau” de gent perillosa seguint-lo; o a l’inrevés, en la Revolució, el “cap” cau sota l’“allau” de gent del poble o dels lletraferits com Navarro. Si considerem “el cap” com a adverbi nominalitzat, trobem una paradoxa: hi ha una multitud de “cap”, és a dir, de no-res.

L’estrofa quinzena enllaça amb la lectura del “cap” militar i alhora geogràfic i amb les “plomes” animals. Diu l’estrofa:

L’oriflama és una gavina que beca l’horitzó
quan els carrancs bramen damunt d’escumes
de porcellana, menjant ferro, xarxes
de vidre.

Els déus de la mar no tenen ulls,
porten dalla virolada, fuet de l’ànima. (“Glossari d’acomiadament”, v. 41/46)

El v. 41 arranca amb una imatge molt plàstica en metàfora *A és B*: “L’oriflama [A] és una gavina [B] que beca l’horitzó” (v. 41). Comencem per l’“oriflama”; aquesta s’oposa a la bandera de les “bruixes” del v. 33; aquella era potser negra, de pirata, monocroma, com les bruixes de dol; en canvi aquesta és “virolada” (v. 46), viva, groga i roja com la catalanoaragonesa o la republicana. Ara bé, la bandera animalitzada pot interpretar-se amb dos estats d’anims. En oposició a la “tesa” de les bruixes, aquesta bandera dorm, “beca” (v. 41). El verb “becar” es transitivitzava estranyament: “beca l’horitzó”. Contra aquest “becar” o cops de bec, cal el “menja” o el *Desperta ferro!* (v. 43). Ara bé, també podem interpretar la bandera-gavina no dormint sinó ben desperta i viva: “portant dalla virolada”, batent al vent, “fuet de l’ànima” (v. 46). La gavina-bandera és com una llengua que no para de “llepar” (v. 21), uns llavis que no paren de “picar” (v. 17) amb el “bec”, d’intentar atényer amb “les mans” (v. 17) el futur concretitzat en “horitzó”. La tercera possibilitat és la més romàntica i surrealista: la bandera lluita dormint, somiant, com declarava Navarro (Martí: 1986).

L’“oriflama” rima en color amb l’ “horitzó” i tots dos encerclen el v. 41, que podem llegir així: “L’oriflama és [...] l’horitzó”; és a dir, la meta són els PPCC o el País Valencià. L’horitzó lluu amb “escates daurades” (v. 15), d’“oriflama”, tant al capvespre (v. 17) o “d’horabaixa” (v. 36); és l’hora dels “sense ulls” (v. 45) i cegueses vàries ja esmentades més amunt, de la “becaina”. Ara bé, també la imatge marinera, porturària, de l’horitzó pot ser de l’alba.

Els v. 42/44 tracten inútilment d’emmarcar temporalment el v. 41; el “quan” no ens aclareix

en quin moment del dia dorm i lluita la bandera: “quan els carrancs bramen damunt escumes/ de porcellana, menjant ferro, xarxes/ de vidre.” (v. 42/43). El superencavalcament es trenca al v. 43 amb l’asíndeton. Sintàcticament són versos ambigus: el *CClocal* “damunt d’escumes/ de porcellana” pot acompanyar “els carrancs” o l’“oriflama-gavina”; el mateix passa amb les imatges entre comes. El “bram” pot ser tant dels carrancs com de la mar (de les “escumes”). Tal vegada hi ha una sinestèsia: el crit (oïda) dels carrancs és tant alt o fort com el ferro, material que trenca (tacte) la porcellana o el vidre; potser el poder de la literatura és el bram. Torna a aparèixer el “vidre” (v. 18 i 40); ací s’associa a “xarxes de vidre”.

El *DFab* ens dóna també un significat de “porcellanes” diferent: “Tumor que es fa a la gola”; potser de tant de “bramar” els carrancs. No sabem el motiu del crit dels carrancs; potser fugen de la gavina del v. 41; o aquesta d’ell; semblen un animal poderós pel crit i potser perquè mengen ferro; “bram” i “menja” s’associen a la boca. La porcellana és “terrisa” però ací és líquida; també segons el *DFab* és “blanca” (com l’“escuma” blana) però alhora “dura” (com el “ferro”) i “transparent” (com el “vidre”). La imatge “xarxes/ de vidre.” és bonica: el vidre talla “carrancs” (v. 42), “peixos” (v. 24) o “moixó” (v. 38) alhora que els empresona; els primers potser s’escapen gràcies a les seues pinces o no. El vidre també és trencadís, com el v. 44; en aquest cas les xarxes són inútils.

Als versos següents llegim: “Els déus del mar no tenen ulls, / porten dalla virolada, fuet de l’ànsia.” (v. 45/46). Aquest passatge cal relacionar-lo amb l’estrofa cinquena. Ens imaginem aquests neptuns però no amb trident sinó amb “dalla”; com a eina de boter -fabricant de bótes o de botes-caldria relacionar-la amb aquesta marina, però també amb el “vidre” (v. 44) o els “pots” (v. 17), i al remat amb l’“emborratxaran” (v. 1) i la “límella” (v. 13) enlairada. El significat més comú de “dalla” és instrument per segar “brosses marines” (v. 14); la dalla és també segons el *DFab* el “símbol de la mort” és a dir del dol negre; aquesta dalla però és paradoxalment “virolada”, de colors vius com “l’oriflama” (v. 41). La justícia o la fúria és cega: “fujeteja” i “no tenen ulls”; al v. 16 apareixien “escates daurades als ulls”. El fet que els déus duen “dalla” ens els fa temibles; tenen “fuet”, objecte de control i càstic per a les bèsties però també per als remers, ací potser per als cavallets de mar.

El sintagma “fuet de l’ànsia” pot ser una imatge *B* de la dalla (*A*) en la metàfora “dalla [*A*] virolada, fuet [*B*] de l’ànsia”; o potser una imatge *B* dels “déus del mar” (*A*). S’alien el concret (“fuet”) i l’abstracte (“ànsia”). L’expressió “fuet de l’ànsia” és ambigua: ja que el “fuet” pot atacar o ajudar l’“ànsia”. En el segon cas tindriem una metàfora *B d’A*. Potser la “dalla” també és contra l’ànsia. No sabem de què es té “ànsia”. Ni per què els déus són ceccs. Potser el passatge és nocturn o bé submarí, abissal. Tal vegada podem llegir aquests v. 45/46 així: “Els déus del mar [...] porten⁴¹⁴ [...] ànsia.”; el *DFab* ens diu que “donar-se ànsia” és “afanyar-se”; és a dir, que els “déus” (potser la

⁴¹⁴ El verb “portar” havia aparegut acompanyat “d’aigua” al v. 9 i reapareixerà més avall (v. 52).

mort) és propera. L'al·literació de les oclusives i la lateral acompanyen l'elevació i caiguda del "fuet". Al v. 46 hi ha rima interna en *a*: "dalla virolada [...] ànsia".

L'estrofa setzena diu: "Lludrigons a les jàsseres de casa l'avi/ roïnant sofre al dessobre dels damnats." (v. 47/48). Aquesta imatge apocalíptica, infernal, enllaça amb la "dalla" de la mort i el "fuet" dels versos anteriors. Els "lludrigons" semblen símbols eròtics i potser són els fills de la llúdri(g)a (*DFab*). L'animal no és al riu o a la natura, sinó paradoxalment en un espai tancat i quotidià com són les "jàsseres de casa l'avi"; potser és un record infantil de Navarro com els de *grills*... Potser són les "pells" metonímiques d'aquells animals el que és a les "jàsseres". El gerundi "roïnant" no apareix al *DFab*; el verb "roïnar" tampoc; potser és un neologisme: fer "roïndat", dolenteries com la que indica a continuació: "roïnant sofre al dessobre dels damnats."; potser equival a "ruïnant". El "roïnant" pot acompanyar els "lludrigons" que es personificarien, o a "l'avi". En aquest cas tindríem un avi venjatiu, tal vegada com els "déus" del v. 46.

El turment infernal del "sofre bullint", del sofrint dels damnats, és acompanyat per les emanacions al·literades de la sibilant i per l'al·literació oclusiva de la fi del v. 48. El sofriment esdevé perpetu, com el càstic del "damnat" o "condemnat a pena eterna" (*DFab*). Com en un cercle presoner, el v. 48 té fònicament una estructura circular i un quiasme; els subratllem: "roïnant sofre al dessobre dels damnats." La imatge ens remet a un volcà o a la defensa de castell, però també a l'infern de Dant o El Bosco. Els "damnats" eterns reapareixeran dues vegades més en idèntica posició a les breus estrofes següents; es crea així una monorríma amb el següent esquema mètric: - *Aa-A* (v. 47/51).

A continuació apareixen tres estrofes monoversals que diuen:

Qui són els damnats?

Al rocall neixen serps.

Porticons, obriu-vos a l'alba: sóc el damnat! (Glossari d'acomiadament, v. 49/51)

El v. 50 no contesta a la pregunta del v. 49, sinó que és a més una imatge a priori desvinculada de l'anterior; Navarro la reprendrà més avall (v. 54/55). Però, sorprenentment al v. 51 el jo apareix per contestar a la pregunta del v. 49: "sóc el damnat!" Al v. 50 "rocall" rima internament amb els dos "damnats". El "rocall" són roques trencades, despreses, potser també com els cossos o cadàvers dels "damnats"; el v. 50 també com "rocall" és després del 49 i desplaçat a la dreta. Potser hi ha un homenatge de Navarro a Puig Antich. Les "seps" després de la condemna o

execució ens recorden les formigues rera la bomba atòmica a *Hiroshima, mon amour*; simbolitzen la venjança de la vida.

El v. 51 és una invocació del vosaltres: “Porticons, obriu-vos a l’alba: sóc el damnat!”; la imatge remet a Crist o a Llàtzer ressuscitats de la “roca”. Les portes són tan estetes que són “portaleres” (v. 5) o “finestrons”; aquest darrer mot vol dir: “làmina a la manera de la fulla d’una porta amb què pot tapar-se la part vidrada de la porta d’un balcó, finestra, etc.” (*DFab*). L’*SP* “a l’alba” pot ser un *CI* o *CRV* o un *CC* de temps; en tot cas, la imatge obrir-se al dia o a la llum cal relacionar-la amb l’“enllumeno” del v. 28 o amb els diferents “vidres” del poema; per exemple, al v. 17 (“Pots de vidre per la fel”); és a dir, obriu que sóc la fel, el “fuet de l’ànima”, potser l’Anticrist. El crit desesperat del jo líric és un “bram” (v. 42) exclamatiu⁴¹⁵; l’exclamació apareixerà més avall per cloure el text, al costat també del vosaltres (v. 60 i final).

El poema acaba així:

Qui porta el mall em donarà d’aigua.

Pel

desert cavalquen genets a mitja lluna.

Sóc

escorpí en rocall de serps.

El foscant s’apropa,

i a la serralada ha mort el flam.

El puny com un roc. (Glossari d’acomiadament, fi).

Els v. 52/56 recuperen, circularment, els v. 7/10 i també el v. 59⁴¹⁶. Ara, cap a la fi de poema, s’incorporen els “genets”: “Pel/ desert cavalquen genets a mitja lluna.”; el determinant “mitja” havia acompanyat “boira” al v. 38. La “mitja lluna” ens remet també als àrabs, a la seua Creu Roja; potser són els que van en l’ajuda del “damnats” jo líric; aquesta “bandera” i “cavalls” cal relacionar-los o oposar-los amb els de les “bruixes” del v. 32/33: “ja porten tesa bandera damunt de cavalls!”. El jo líric, pobre, ha perdut fins els ulls del seu cavall “menjat per la xibeca” en aquell ja llunyà v. 6. Després de tants versos sembla que encara no han arribat els del mall/Libres del Mall per salvar-lo o assassinar-lo; potser és tard “ara” (v. 2), i el jo ha esdevingut un “damnats”, un cadàver. Tal vegada “S’ha trencat” (v. 30) en caure pels v. 54/55 a la terra de “rocall”; o ja era mort a l’inici del poema (v. 2).

⁴¹⁵ L’exclamació apareixia al v. 38: “esventeu cendres de moixó a mitja boira!”; aquest vers també ens suggeria l’alba, ja que les cendres és el que resta a la llar del foc nocturn.

⁴¹⁶ “Enmig del desert un espill de plata. / Qui/ porta el mall em donarà d’aigua. / Sóc escorpí.” (v. 7/10, no respectem els espais en blanc; vg més amunt) i “Al rocall neixen serps.” (v. 59).

Tornem a la fi del poema. Com al v. 10, torna a afirmar-se el jo líric: “Sóc escorpí”; ara el jo líric apareix en “rocall de serps.”; és envoltat de nou per enemics o companys terrícoles, oposats a la vertical “lluna”. La solitud espacial del “Sóc” pot ser orgullosa, o llastimera, fins i tot perillosa perquè el jo és més fàcil de localitzar. Ja no som a l’inici del poema on a continuació del “Sóc escorpí” llegíem: “De mots em faré un amagatall de fang”; ara, queden pocs versos/”mots” de fang, i el poema s’acaba, és a dir, és a punt de trencar-se l’“espill de plata” (v. 7 o 34/35) de l’escriptura. Aquest “espill” ja no apareix a la fi del poema però tal vegada es connota amb el “mitja lluna”. Ara, en lloc de l’“espill de plata”, apareix una imatge en absència (B) del capvespre (A): “El foscant s’apropa/ i a la serralada ha mort el flam.” Com si la “mitja lluna” estiguera alçant-se encara. La immediatesa de l’arribada és una constant⁴¹⁷ en Navarro; ara bé, l’únic que supera els “vindran” anteriors del poema, i que sí fa acte de presència és l’“apropar-se” de la “mort”: d’aquest “foscant” (v. 57/58). La unió capvespre/mort és un tòpic; el somni o la “mitja”-mort arriben i de sobte esdevé el “cap com una allau de plomes” (v. 40); el dia mor i l’amença arriba: “Albanells de vora tarda ens picaran les mans.” (v. 17). La paraula “mort” havia aparegut només un cop abans, també unida al capvespre: “Els morts ens parlen d’horabaixa/ i volen arraps, cascavells per als clots.” (v. 36/37); la paraula torna ara, just a les portes de la “mort” del poema.

També en aquest moment final el jo líric reapareix; s’afirma i diu “Sóc” per condemnar-se: “sóc el damnat!”. “Sóc” “qui” (v. 8) és damnat; o en hipèrbole abstracta, sóc allò que és damnat. Potser és casualitat que siga en el v. 36, l’any d’inici de la Guerra Civil, quan apareguen els primers “morts” del “Glossari d’acomiadament”; el que sí és impossible és que Navarro no tinga en compte que va nàixer l’any 1951 quan llegim al v. 51: “Porticons, obriu-vos a l’alba: sóc el damnat!” Els “porticons” són les cames de la mare, els llavis vaginals o les brosses marines dient-nos “adéu” (v. 14/16) en lloc d’“Hola!”. Tal vegada hi ha al darrere una concepció existencialista pessimista: sóc-nat-per-a-morir, per sofrir, per damnar-me⁴¹⁸; llegiu per exemple els versos desplaçats: “Pel [. . .] Sóc [. . .] El foscant s’apropa” (v. 53, 55, 57) [a...] la mort”.

Tornem de nou al v. 58 que diu: “i a la serralada ha mort el flam.” Sempre en Navarro les imatges són menjívoles. El totpoderós sol ara tremola de fred (“glaçareu”, v. 60), però també de por; el sol agonitza entre els “boscos” (v. 19/22 i 32) o els “rocalls” (v. 50 i 56) de la “serralada”; és un sol taronja, “d’oriflama”. Tal vegada el “flam” és fet amb el “rovell de la gallina”, un “rovell de mala plata” com deia el poemari de Pinyol i *L’ou de la gallina fosca* s’acaba. Amb el “flam” hauria d’acabar-se el llibre aquest llibre. Ara bé, de sobte, contra el repicar final del timbal -”ha mort el flam.”⁴¹⁹ (ATAT)- s’alça, potent, la revolució: “El puny com un roc.” Front el “sóc damnat” del jo,

⁴¹⁷ En aquest poema només explícitament els “ventims” de la tercera estrofa (v. 19/22) però també intuïm les “bruixes” de l’estrofa onzena (“ja [...] ja”) o els tan esperats mallaires d’aigua (v. 9 i 52).

⁴¹⁸ En un joc de paraules, tot ésser és “condem-nat” o “con-dam-nat”.

⁴¹⁹ El “flam” rima amb les “naus” en rima interna (v. 58 i 60 respectivament).

apareix un puny en alt solitari però solidar⁴²⁰; compendia en cinc síl·labes-dits tota la imageria esquerrana del llibre. La nit sembla que és ací el moment de la rebelió i de la vertadera vida, positiva com en Novalis (vegeu *Bardissa de foc*). Al capvespre els “Albanells ens picaran les mans” (v. 17) o “Els morts ens parlen” (v. 36) per despertar-nos a la lluita. Però també la nit és letal. El “Glossari d’acomiadament” pot tindre, com la nit, moltes altres lectures possibles, ja que al capdavall en el Diccionari/glossari/ enciclopèdia cap i ho és tot.

El poema acaba amb un llarg vers: “No em glaçareu el pit, òlibes de mar: les naus de ferro tenen frontera!” (fi, v. 52/60). Els dos punts de la fi del poema no aclareixen sinó que enriqueixen el discurs; com els parèntesis del v. 6. A la imatge del puny-roc li faltava la música del repic de porta, del foc, de la farga: del “Porticons” (v. 51) al “Qui porta” (v. 52). La rima interna en *a* acompanya l’esforç revolucionari últim: “flam [. . .] mar [...] naus” (v. 58 i 60). Al capdavall la *a* és la vocal oberta contra eixes “fronteres” finals que cal creuar o trencar. Ja ho adverteix el jo fer i exclamatiu: “No em glaçareu el pit, òlibes de mar”; el jo anirà “enllà del mar”; aquest no té frontera i les “naus de ferro” sí i s’acaben. No sabem si les “naus de ferro” són positives o no: com els “navilis del somni” de l’inici de *L’ou de la gallina fosca* (I, v. 1). Poden ser positives com el Potemkin o negatives com les del servei militar o l’Azor de Franco; totes s’acaben. Les naus obrin i tanquen circularment el poema; el “Glossari d’acomiadament” ha estat el seu trajecte.

El poema acaba amb un altre vosaltres:⁴²¹ “No em glaçareu el pit, òlibes de mar: les naus de ferro tenen frontera!” (fi, v. 52/60). Aquestes “òlibes”, com la “xibeca” del v. 6, simbolitzen la intel·ligència, però ací semblen negatives; potser ho són per aquest motiu. L’únic vosaltres negatiu del poema és aquest “No em glaçareu”. Torna al vers final la negació⁴²² com a l’inici de poema, circularment : “Ni llebre ni llop” (v. 1). El mot “frontera” és metapoèticament la del poema i de tot el llibre. Els “ferros” del poema de la dedicatòria final de *grills*. . . tornen ací; potser ja és a punt la impressió a Llibres del Mall (“qui em donarà aigua”, v. 9 i 52). Les interpretacions -com aquesta que hem intentat desenvolupar- tampoc “No [. . .] tenen frontera”, ja que són múltiples.

Per exemple, podem llegir el “Glossari d’acomiadament” com una narració amb el jo (i les seues disfresses) com a protagonistes. La narració faria així: A: aquests són dins d’un edifici que es crema; B: perduts al desert; C: perduts dins la ciutat; D: perduts al cor del bosc; E: perduts davant la mar o dins del vaixell. En el text se’ns ha contat *n vegades* una mateixa *narració x* que podem resumir així: del perill a la salvació i/o rebelió.

El jo ha patit físicament per voluntat pròpia i aliena: és assedegat (v. 9 i 52) i alhora autofagocitat (v. 27), l’han torturat o s’ha autoferit les mans (v. 17 i 30) i té el cap malament (v. 40).

⁴²⁰ Piera escrivia aquest versos: “clos puny-al(t) ple de vida” (Piera, 1991: 215).

⁴²¹ Els dos primers diuen: “Llenceu ampolles tatuades de missatges”(v. 12) i “Esventeu cendres de moixó a mitja boira!”(v. 38); el primer és l’únic que ocupa més d’un vers no monoestròfic.

⁴²² L’altra negació del text deia: “Els déus del mar no tenen ulls,”(v. 45).

Anímicament el jo confessa: “Em sento escarrit, perdut en nit de neula” (v. 23). En el discurs navarià cal llegir entre línies; per exemple, “Els déus del mar no tenen ulls” (v. 45) però sí “dalla”; en un altre passatge veiem que “(La xibeca es va menjar els ulls del meu cavall.)” però els ulls del jo no. Aquest encara manté el “pit” latent, batent, ple de foc i mall com hem vist abans: “No em glaçareu el pit!”. Malgrat el “foscant” general, malgrat ser cec i alhora no-cec, encara el jo pot dir “sento” (v. 23); i pot sonar, escriure, amb “cascavells”; des del seu “amagatall de fang”, modest, humà pot canviar el món il·luminant i propagant versos i calor: “amb focs de pi enllumeno” i “signo creus”. Però també, com a bon surrealista, pot canviar el món estimant: pot “parlar d’horabaixa”, besar, car “les dents són flama”; els símbols fà·lics són alhora violents i revolucionaris: “dalla virolada”, “tesa bandera”, “vidre”, “ja brunz, ja brunz” (v. 32), “dintre, dintre” (v. 39) fins arribar amb “clams més enllà del mar.” (v. 24).

3. 2. Consideracions generals

3. 2. 1. La política

L’ou de la gallina fosca és un poemari d’amor i un poemari polític atípic. *L’ou de la gallina fosca* és el paradigma de la poesia dels “bruixots del llenguatge” amb què Iborra (1977) batejà amb encert Navarro i companyia. Dins la selva d’imatges, la violència “elemental” o primària esdevé política per eròtica i a l’inrevés. La censura ho endevinà i pintà de roig el text. Curiosament és el poemari més o menys comptat el més “revulsiu”. Però a l’igual que Plató expulsa el poeta de la ciutat ideal, així el poeta el llenguatge directe oficial. La narrativitat d’*espant al pit* queda suspesa o alienada per un barroc exercici de metàfores radiatives. Amb *L’ou de la gallina fosca* -i “Els guants del fred” de *La païra dels crancs*- Navarro practica la poesia política. La postura ètica dels personatges navarrians sempre ha estat al costat dels dèbils i contra els abusos com ha escrit Marrugat (2013: 318 i s.); ja siga per part dels religiosos als seminaris (com a *Salvatge!*, IV), contra l’abús del terrorisme d’estat (a *Coltell al cap*), o contra la injusta guerra d’Irak (ja a *Magrana*). En aquesta línia temàtica *L’ou de la gallina fosca* s’acostaria a la línia dissident i incisiva del retoricisme català dels primers Llibres del Mall. I es distingiria perquè Navarro defuig el poemacalaix i opta sempre per un poemari unitari, objectiu aconseguit definitivament amb *Bardissa de foc*; però aquest és un títol no polític. L’única al·lusió explícita contra el feixisme la trobem al poema I, 12: “em bullen les roses del cap, / a l’hora en què ens donaran la gran pallissa. / Esvàstiques a les sines dels núvols, bram/ de l’escanyapobres, com fem, pels murs del plor.”

El jo líric se’ns presenta orgullós i fort i alhora boig i dèbil: “i les mans, banderes de freda neu, / no han de témer l’horitzó que hem d’arrapar” (1, v. 8/9). Els enemics solen tindre color negre i vindre de dalt: bruixes, àguiles etc. ; per exemple: “Bruixes, cantant himnes a les magres sines / de

la lluna, volen encendre focs amb mos/ ossos d'exiliat" (8, v. 14/16). De vegades la imatge de l'enemic és confon amb la del jo: "esbardellar faunes aturats al sostre, / més amunt de la mirada, cabellera/ de pallasso, país dels oriols boigs." (I, 11, v. 11/13). No sabem qui és el "pallasso" de cabells rojos o taronges, ni si es refereix al jo o a un tu; ni si és amic o enemic. Com sempre en Navarro és molt complexa la dualitat i l'antítesi: clar/obscur ("mercuri", "hivern"), celestial/demoníac, fred/calent, blau/roig etc. Vegem a tall d'exemple aquests versos solts: "sou verdet d'un vell brocal de mar, portella/ de banderes. Oh la veu dels pous encesos!; "vosaltres, pits de ferro"; o "ungles/ de plata cercant el més cos de l'alba."

En un poemari d'acció com aquest abunden les exhortacions en imperatiu a un vosaltres; per exemple: "Avieu pedres brutes de sang, car la nit de l'assassí ja arriba!" (3, 5, v. 10); estem davant *La nit del caçador* de Laughton o de "*Voici le temps des assassins!*" de Rimbaud. El poema ja arranca amb una acció violenta de revolta: "Espases al vent, timbes per als navilis del son!". La mateixa imatge la trobem quasi a la fi del poemari: "Amics, l'espasa al puny i el puny al buc del vent! / Car no són, aquests els dels ocults punyalets? Els mots m'embruixen." ("Glossari d'acomiadament d'acomiadament", v. 17/18); és l'única vegada que s'empra un vocatiu plural: "Amics" potser dirigit als lectors/es. Però el més important d'aquest poema clau, a banda d'incloure el darrer vers amb el qual Iborra batejarà Navarro i els seus companys com "bruixots del llenguatge", és que associa l'acció d'escriure amb la lluita per la llibertat i l'amor: "espellades sanefes d'octubre, / porta d'hivern oberta als folls sentits del món". El poeta fent un joc de paraules castellà ha de *rebelarse* i *revelarse*. A més, l'acció revolucionària no pot separar-se de la llibertat amàtor i sexual; vegem el poema II, 1 de la segona part amb la fàl·lica "cisalla" del v. 2 i l'"estrella" final i, al mig, una promesa d'amor o també llegim la fi d'I, 7:

Ompliré el teu cos amb pàl. lids lliris de mar
per foragitar, lluny de tu, lluny de mi, el drac
que no vol que enlairem els braços amb força
per esqueixar aquest boirim que ens entela, amb
la falç alçada. (*L'ou de la gallina fosca*, I, 7, fi, v. 17/20).

L'acció d'alçar el braç o el puny en símbol esquerrà o de protesta és la més abundant i amara de fal·licitat (i felicitat) l'escena. Un dels exemples més clar el trobem a la fi de II, 1:

Adéu,
irat, em nego amb la lluna de l'insomni,
aixeco els dits i buido estels de fredes aus
de mercuri.
Esbarzers als punys de l'incendi.

Els carrers dels versos s'omplin d'"oriflames" o quatribarrades desafiants davant del puig o atentes al futur proper; el roig i el groc s'imanten en la distància; vegem per exemple el groc dels "préssecs" i el roig del foc als següents versos: "i els préssecs, que semblen les pells dels avis morts/ a l'últim combat. Ai la tardor dintre meu/ com un verí! La barca endrapa ones i foc" (I, 9, v. 9/11). En general el color roig és el predominant associat sovint al foc i a la sang. En el primer cas trobem de mostra aquests versos: "Atieu rocs de brases al rost del gripau [...] Pel balç cauen les flames". En el segon cas: "sang nostra a les banderes del puig" (I, 4, inici). Les banderes roges es mesclen amb els punys enlaire i els símbols comunistes: relles, falçs, martells, corbells etc. Potser és aquest l'exemple més clar de l'estètica revolucionària, junt amb el següent:

el meu ventre
obert als cels on grallen aus de mercuri.

Mon puny clos, déu del món, cau de fúries australs,
s'enlaira , romp núvols, rutes de trens alats,
i endevina ton cos , calent, al fred oreig
que esbatana les portes de la ràbia.

Jo sóc l'assassí dels carrers de l'alba,
vet aquí ma gran corbella de rou! (*L'ou de la gallina fosca*, I, 10).

El color negre s'associa als corbs i al feixisme: les "fredes aus / de mercuri" tornaran a aparéixer a II, 1.

Les mencions a la "terra" són constants en tot el llibre: "Sóc de la terra on moren els espills a cops/ d'ira i de venjança, on els ulls es neuleixen/ al mar immens, a l'aigua blanca." (I, 4); les ones del mar "em fereixen , amor, ses ungles enormes, / dolça besada a la terra que agonitza." (I, 9, inici). Potser és aquesta la "terra" catalana. Veieu aquesta imatge buñueliana: "i espurneja, delirant estel, i cerca/ les sines on s'han deturat les meves mans, / mort el migdia a cops de llavis mig oberts/ i dents menjant terra, com feres en flames." (I, 13); trobem els llavis mig oberts, la falç i la dent com a martell o la dent de l'aixada; cal menjar terra per ser terra, pair país.

3. 2. 2. La sintaxi

La sensació general del llibre és barroca, d'ofec per l'acumulació de frases (més que

d'oracions) llargues, molt substantivades, amb molts *CNs* i més o menys adjectius. Un exemple:

Tombes atapeïdes d'estels. El puny clos
i la rella per al sacrifici dels camps,
dent infinita per les costres de l'incert
passat, sang nostra a les banderes del puig on
guilla el llop isard per menjucar, tot sol, astres. (*L'ou de la gallina fosca*, inici d'I, 4)

Hi ha molts versos amb verbs en forma no personal i alguns versos sense verbs, fet que s'accentuarà a *Magrana* i que permet reforçar la imatge, sobretot si els substantius inicials de vers són adeterminats. Ho poden comprovar en l'inici d'aquests poemes:

“Espases al vent, timbes per als navilis del son! (I, 1)

“Gespes a les palpebres.” (I, 2)

“Tombes atapeïdes d'estels.” (I, 4)

“Nous a la gorja de la tardor, un brunzit/ afogat a les vinyes del dimoni, lluny/ dels navilis que les moltes embolcallen. (I, 11)

A més, també hi ha moltes frases sense verb principal però amb substantius com a antecedents de subordinades adjectives, introduïdes pels relatius *que* i *on*. Veiem com a exemple el text I, 6:

I prompte el cel com una enorme pell d'ase,
amor, temps obert per les foscúries, fora
llavis deserts de tot desig d'obrir cossos.

Nosaltres, embeguts de sol, reis del foscam!

(Ta carn lluny de ma sang, partió del lloc on visc,
suau bandera que s'enlaira al puig del món.)

Braços com gatzolls eixamplant camps de roses
enllà del rocam on esbarzers s'incendien
sedecs de mar.

(La carn amagatall de serps!)

No **sents** com brunzen enardits pel foc que els crema?
Turment fonedís abans que el llambric badi
el crani de les aus que estrangulen el ras;

tórtores de neu crivellades per dolços
esquinçalls de blau, orfes de les tenebres
que s'esquitllen cap als tossals plens de balmes,
on van a morir les guineus esgotades
d'amors amb la lluna.

Ja el dia s'**espenya**

sobre els homes i s'obre un reialme de llum.

Esventeu els ullets de les darreres cendres, la terra té fam! (L'ou de la gallina fosca I, 6)

Hem subratllat en negreta els verbs principals i podem veure que són escassos; a més, hem d'esperar fins el v. 11 per trobar-ne un! La resta de verbs són secundaris. Subratllem els nexes (relatius i/o adverbials), un gerundi i sobretot els adjectius deverbals (amb la preposició adjunta) de participi que recuperen moltes vegades el seu valor verbal. Fixem-nos com a penes hi ha conjuncions, és a dir, que domina l'asíndeton. En general hi ha pocs verbs i poc polisíndeton entre els verbs; ço és, poques accions enllaçades. Els encavalcaments són freqüents i alguns abruptes. Els trencaments i el desplaçament també, però el ritme de lectura és lent pel sobrepés del substantiu i la manca de verbs enllaçats. Només als poemes I, 13 i I, 14, cap a la fi de la part I, s'enllacen alguns verbs; a l'I, 14, estranyament, trobem: "Escup el raig i esgalla els pits" (v. 1) i més avall "Tanco [...] i m'enfilo" (v. 6-7) i "esclaten [...] i [...] són" (v. 12-13). El polisíndeton és quasi inexistent (només als v. 8/14 de l'I, 13). El poema I, 13 acaba així: "remoc la pols i dibuixo sangoneres enllà dels núvols." Creiem que en el poemari és quasi l'únic cas de dos verbs junts enllaçats per una "i" al mateix vers. Els pocs verbs enllaçats en versos consecutius apareixen només a la fi del llibre; per exemple a II, 2 "clouen" i "mouen" (v. 3-4). Al "Glossari d'acomiadament" trobem quasi un paral·lelisme: "enllumeno [...] i signo [...] em trencaré [...] i ompliré". Els versos més interessants són aquests inicials del text II, 3:

1. Jo bato rocs de xarpes carnisseres, i
premo crancs arran de la plaça de la lluna.
Sóc a l'aguait de sedegoses feres
i amb barjoles plenes de cantals m'espasso. (L'ou de la gallina fosca, II, 3, v. 1-4)

Cal destacar al primer vers la "i" sola a la fi; el paral·lelisme entre els sinònims "bato" i "premo"; als v. 3/4 els verbs ocupen l'extrem inicial i final, i s'uneixen per una "i"; a més "sóc" i "m'espasso" s'oposen.

Quant als passatges averbals, a banda dels ja esmentats versos inicials, cal dir que solen ser monoversals i desplaçats o trencats. El darrer vers averbal del llibre diu: "El puny com un roc" ("Glossari d'acomiadament", penúltim vers); abans havien aparegut altres imatges revolucionàries

avverbals, amb exclamació o no; per exemple, al text II, 1 els “esbarzers als punys.” (v. 7) que es reprenen a la fi del poema: “Esbarzers als punys de l’incendi!// Estrella al roig.” O a I, 14: “Corbella per horitzó!” (v. 10); i més avall: “Amics, l’espasa al puny i el puny al buc del vent!” (v. 19). Hi ha altres invocacions a banda dels “Amics” que acabem de llegir: “Nosaltres, embeguts de sol, reis del foscam!” (I, 6, v. 4). Es dirigeixen sobretot al tu líric anomenat “amor”; copiem les invocacions de menys a més complexitat: “Amor, tu d’aigua?” (I, 5, v. 18/19); “amor esvanit a les aures, esparver.” (I, 8, v. 11); i “i ton cos pels/ barrancs, muriac de l’horabaixa, ploma/ de vidre, miratge dels migjorn.” (I, 2, v. 6/8). També hi ha dos planys del jo líric amb interjeccions incloses: “Oh les veus dels pous encesos!” (I, 12, v. 15) i “Ai, la tardor dintre meu/ com un verí!” (I, 9, v. 11/12). Hi ha altres frases exclamatives com: “(La carn amagatall de serps!)” (I, 6, v. 10) i “Mossos als llençols picats de vaixells!” (fi d’I, 11).

Al nostre parer cal destacar les imatges pures en el sentit de cap implicació ni intervenció emotives (invocació o exclamació). Abans, hem vist alguns “punys” però aquests estaven connotats el 1974; el mateix podem dir d’aquest passatge: “Esvàstiques a les sines dels núvols, bram/ de l’escanyapobres, com fem, pels murs del plor.” (I, 12, v. 4/5). També podem pressuposar l’exhortació en aquests versos amb “clam”: “Calbes escates/ per al clam, d’horabaixa, en la cambra final.” (I, 9, v. 17/18). Ens referim a la imatge voluntàriament autònoma, sense lligams afectius; pot aparèixer a l’inici de vers “Gespes a les palpebres” o “Tombes atapeïdes d’estels”. És en el “Glossari d’acomiadament” final quan Navarro, avançant l’(anti)puresa de *Magrana* i llibres posteriors fica la imatge averbal on li correspon: més enllà del símil: “Fulles d’albanells dintre les cambres, dintre/ vidrioles de carn: el cap com una allau de plomes.” (v. 39/40, estrofa catorzena) o “El puny com un roc”. També hi ha versos que van més enllà de la metàfora: “Pardals i peixos sobre la taula, per ulls/ dues pedres. (v. 24/26). O que ens permeten entrar en el regne de la imatge per la imatge: “Enmig del desert un espill de plata” (v. 7); encara que açò comporte abocar-se al mot radical i aïllat, únic de tot el poemari: el “Silenci” (v. 3) del “Glossari d’acomiadament”.

3. 2. 3. Els adjectius

Aprofitem l’anàlisi dels adjectius per tractar temàticament el llibre. Els dos primers adjectius repetits en el llibre són “perdut” al poema inicial, i “muda/mut” i “vells/velles” al segon. El primer poema repeteix el mot “perdut”: [el blau] “a hores d’ara és un miol/ perdut al boscam on neix la seu sedegosa d’astres.” (I, 1, v. 15/16); el mateix poema acaba així: la lluna o la llum és un “incendi perdut al cel de fos, mai més en fosca gerra.” (I, 1, fi). Aquesta pèrdua inicial, quasi ontològica, ja no torna a aparèixer en tot el llibre. Són tants els adjectius violents que desistim treballar-los. Relacionem els adjectius per la temàtica o per la forma, que subratllem.

El color fosc és fonamental en el llibre. La fosca enllaça els dos primers poemes; apareix a la

fi del primer poema: “incendi perdut al cel de foc, mai més en fosca gerra.” (I, 1, fi), i el següent comença amb el no-color, és a dir, el negre: “Gespes a les palpebres. L’hivern és una au/ negra que tomballa” (I, 2, inici); més avall trobem “la teva història, guix, arrap al fosc mur.” (I, 2, v. 13); potser s’oposava a l’“argent viu” seminal del vers anterior. El fosc, contràriament a l’habitual, no ajuda a l’amor: “No, / les cambres fosques no poden rebre els amants,” (I, 3, v. 15/16). No debades el llibre es diu *L’ou de la gallina fosca*; aquesta imatge apareix al poema I, 9: “Atents, ja surt l’ou de la gallina fosca!” (I, 9, v. 14, estrofa tercera); més avall del mateix poema llegim: “Vindrà el vaixell mullat de negra mar, crespons/ al vent, rou de vori als buits dels ulls recremats/ d’atzur;” (I, 9, v. 19/21). La imatge de la nau pirata o de dol ja havia aparegut abans en el poemari: els màrtirs “sols esperen el vaixell bru, / camí de les coves que neixen ran del mar.” (I, 2, v. 26/27); potser és el vaixell de la mort. El fosc en els dos casos anteriors i en el següent és el que vindrà: “Vindran ocells per picar aigües fosques,” (I, 4, v. 11).

El color roig apareixerà explícit només a la fi del llibre; llegíem al poema II, 1 “oques roges” i el text acaba amb una “Estrella al roig.”; a més el text II, 2 acaba amb uns “vidres vermells”. El roig és el color de la revolució i de la sang que encercla l’inici i la fi del poema II, 3: “xarpes carnisseres” i “pedres brutes de sang”. El groc va associat a la vellesa: “els vells són a les parets un lleu polsim groc.” (I, 14, v. 13); la vellesa sempre és negativa en el primer Navarro. El color oposa conceptes: a la mateixa frase les “oriflames teses/ de silenci” xoquen amb la “bruna pell” (I, 14, v. 4/5). El “blau” és sovint substantiu i polisèmic; com a adjectiu el trobem de vegades com en aquest exemple: “Però/ prompte escopiràs el monstre blau,” (I, 7, v. 14/15).

El color blanc és impossible al llibre i acaba brut o ennegrit. El blanc de les mans i els carrers són tacats i tapats per l’“au”-núvol en aquest passatge: “Brollaràs com un miracle, amor, obertes/ les mans, per mos carrers que s’enlairen tots blancs, / a la recerca de l’au que els ennuvola.” (I, 5, v. 4/6). L’aigua és “blanca” perquè no pot ser captada pels ulls abolits; aquesta aigua és negada doblement (ofegada i engegada) en els versos següents: “on els ulls es neuleixen/ al mar immens, a l’aigua blanca.” (I, 4, v. 7/8). El màxim que s’acosta són els “clars dels boscam” (I, 8, v. 17, rima en *a*) i eixos “pàl·lids lliris de mar” que el jo promet al tu en el futur, perquè ara són dominats pel “boirim que ens entela” (I, 7, 21-24).

El color “daurat” apareix unit al sol dels ulls com afirmava Plotí; així l’alba, la dels dits de “roses”, és una “cova de peixos d’ulls daurats”; al “Glossari d’acomiadament” trobarem també aquesta associació: “adéu, qui em traurà les escates daurades dels ulls?” (v. 16); potser en lloc de l’alba trobem el capvespre tardorenc en aquest groc: “Esbalmats els petons al groguinós fullam” (I, 5, v. 12); el groc, a més, també és el color de la vellesa, concepte negatiu en el primer Navarro i també en Bonet.

El primer poema té dos sinònims violents⁴²³ i cinegètics que subratllem: “Irats, pelegrins del sol fugirem per viaranys” (I, 1, v. 5); i la lluna o llum “s’esbalça, / lentament, com una au enfuriada pels vidres de la llum,” (I, 1, v. 18/19).⁴²⁴ Per exemple, al poema I, 10 els quatre primers versos inclouen alguns adjectius com aquests: “glavi marcit [. . .] lluna, colobra aixafa de plat [. . .] àngels escarits”. La idea del “pelegrins” del nosaltres del poema I, 1 és molt interessant. Al capdavant, el moviment és la vida, mentre que l’aturada o la immobilitat duu a la mort. Per això el jo sempre està -en el futur, però- prometent viatge al tu líric. Hi ha dos adjectius sinònims consecutius als versos següents: la sang “resta/ freda com un torxa deturada allí, / en la tardor immòbil dels arbres.” (I, 7, v. 11/13); hem passat de “deturada” a “immòbil”⁴²⁵. També al “deturada” li segueix la “mort”, és a dir, la “sang freda”: “mon cos s’esborrifa/ i espurneja, delirant estel, i cerca/ les sines on s’han deturat les meves mans, / mort el migdia a cops de llavis mig oberts/ i dents menjant terra, com feres en flames.” (I, 13, v. 10/14)⁴²⁶. Més enigmàtics són eixos “faunes aturats al sostre, / més amunt de la mirada” que els “nens”/jo “voldrien esbardellar” al poema I, 11 (v. 11/12).

La idea de la bogeria apareix lligada a l’insomni, és a dir, a la fosca, que com ja havíem dit, tindrà el primer poema; en aquest llegim: “Els monstres arpegen les capsas dels homes deserts/ de seny i, somnàmbuls, voldrien aixafar rocalls” (I, 1, v. 2/3). Aquest antiausiasmarquà “deserts/de seny” només torna al poema I, 6, ara associat a la manca de desig malgrat el tu invocat com a “amor”: “fora/ llavis deserts⁴²⁷ de tot desig d’obrir cossos” (I, 6, v. 2/3). Sobre els “folls” tornarem més avall. Si tornem a la fosca, cal dir que al poema I, 3 hi ha el mot “insomne”:

Terror als ulls de la sargantana que ara
és un esquelet insomne al taüt obert
de les famolenques frontisses del son. (*L’ou de la gallina fosca*, I, 3, v. 7/9)

A continuació tractarem els adjectius sensorials. Els adjectius que indiquen fam i set, és a dir, les necessitats bàsiques, com aquest “famolenques”, solen acompanyar objectes inanimats -ací directament morts com el “taüt”- o bé a éssers no-humans; per exemple, ja al poema inicial llegim: “al boscam on naix la deu sedegosa d’astres.” (I, 1, v. 16). O més avall llegim: “follets famolencs de

⁴²³ Trobem també els epítets “indòmit carnisser” i “botxí feréstec”. A l’estrofa final de l’I, 10 en trobem dos obrint i tancant-la: “caragol mullat” aplicat al “sol” (v. 18) i “els salzes prenyats d’aigües” (v. final) entenent aquest com a salze ploró o el líquid amniòtic.

⁴²⁴ El mot “peregrins” pot ser adjectiu o nom com altres del llibre. Pensem en “peregrina” en el paradoxal “els dies de peregrina al maimés brodat.” (I, 5, v. 9); fet que demostra que el tu és femení, com l’“Aixeca’t/ ofegada” (I, 5, v. 15/16). L’adjectiu “peregrines” acompanyen a les “oques” a II, 1 (v. 11/12). Tenim també altres adjectius-noms com “albat” a l’I2 (v. 3) o “vianants” (I, 3, v. 13).

⁴²⁵ L’altre “immòbils” del llibre són aquests: “Ulls de nens als estanys immòbils de la nit” (I, 2, v. 18).

⁴²⁶ Al mateix poema trobàvem els consecutius i violents “aixafat” i “romput”: “Les glasses s’esmorren, aixafat el gran ull/ de l’euga i romput el crani del més bell genet,” (I, 13 v. 4/5).

⁴²⁷ La idea de solitud associada a “desert” només apareix explícita al poema I, 4: “on/ guilla el llop isard per menjar, tot sol, astres.” (v. 4/5)

brases” (I, 14, v. 17) o “sedegoses feres” (II, 3, v. 3). Al poema I, 6 trobem dos bevedors estranys: d’un costat el nosaltres, que en sinestèsia -tacte/vista- beu “sol”: “Nosaltres, embeguts de sol, reis del foscam!” (I, 6, v. 4); i de l’altre costat uns “esbarzers” amb set d’aigua no dolça sinó salada: “enllà del rocam on esbarzers s’incendien/ sedecs de mar.” (I, 6, v. 9/10). També tenim sinestèsies com aquesta “sorda nit”: “Calls a les mans de batre en sorda nit, cridant” (I, 12, v. 11)⁴²⁸.

L’adjectiu “dolç” s’aplica paradoxalment a objectes violents o potencialment violents; per exemple: “Vull sentir els teus pits sobre ma pell, amor, / quan els trens, devora nit, burxen ocells/ sembrats sota el dolç metall dels dies foscos.” (I, 13, v. 1/3); aquest “dolç” s’hauria d’aplicar als “pits del tu” i no al probablement fred “metall”. La dolçor és sovint violenta com en aquest passatge: “tórtores de neu crivellades per dolços/ esquinqalls de blau,” (I, 6, v. 14/15); la sinestèsia és clara i rica: vista/tacte/gust/vista; la dolçor de l’amor també és violenta: “em fereixen, amor, ses ungles enormes, / dolça besada a la terra que agonitza.” (I, 9, v. 4/5).

L’adjectiu “suau” s’aplica als pits en aquesta bonica imatge: “I són suaus tos pits, gedra dels meus dies.” (inici d’I, 3); per “viaranyes/ que sols andaregen els suaus follets de la terra,” (I, 6); són suaus potser perquè són plens de fulles; també s’aplica el suau a una bandera: “suau bandera que s’enlaira al puig del món.” (I, 6, v. 6); la bandera sempre és fàl·licament tesa. Front al “suau”, trobem “l’aspre broll de les paraules”. Contra els “estels amb harmoniosa dansa” (I, 7, v. 2) - “harmoniosa” és un epítet- apareix un estrany “focus esquerp, eixut/ de la terra.” (I, 7, v. 8/9). A l’inici del text I, 8 ens sorprenen les sinestèsiques sagetes de crua plata.”

Destaquen a *L’ou de la gallina fosca* els adjectius-participis⁴²⁹. Per exemple, en el “Glossari d’acomiadament”, on les estrofes s’obreuen, apareixen pocs adjectius -8 en 60 versos-, però tots de participi; hi ha tres adjectius de color que subratllem: “ampolles tatuades de missatges” (v. 12), “les escates daurades dels ulls” (v. 15) i “dalla virolada, fuet de l’ànima” (v. 46); la gradació cap a colors vius (“virolada”) és falsa; ens expliquem: els “tatuades” els pressuposem foscos, però és que “les escates daurades” potser cremen els ulls i els ence(n)guen, mentre que la dalla, per molt “virolada” que siga, és per al *DFab* “símbol de la mort”, és a dir, negra. La violència o el bel·licisme -com la dalla- marquen la resta d’adjectius del “Glossari d’acomiadament”; en la huitena estrofa llegim: “ventims d’encimbellades urpes” i “Ventims d’ossos ratats” (v. 19 i 21); la violència apareix sobretot en la novena estrofa, que copiem íntegra: “Em sento escarit, perdut en nit de neula, / i atapeït de coralls clivello clams enllà del mar.” (v. 23/24); “escarit” i “atapeït” s’oposen. L’únic adjectiu que ens queda és “tesa” (v. 33); avantposa la bèl·lica “bandera” i ho fa cap amunt, fàl·licament, com les violentes i també avantposades “encimbellades urpes.”

⁴²⁸ Per exemple, l’“udol” s’enllaça amb la lluna i és qualificat de “ronc”(I, 3, v. 5) o “fer” (I, 13, v. 6). La carn sempre és magra: “Bruixes, cantant himnes a les magres sines/ de la lluna, ”(I, 8, v. 15/16). Al poema I, 2 llegim: “dents en magra carn deturant la ràbia,” (v. 21).

⁴²⁹ Hi ha pocs adjectius-*greundis*: “delirant estel” (I, 13, v. 11); cal relacionar-lo amb la bogeria, el somni i potser també amb el calent.

Hi ha al llibre poca doble adjectivació⁴³⁰, però sí una successió de substantius adjectivats. Veieu dos passatges on subratllem els adjectius:

T'ompliré els llavis de mar,
de pluja, no, el ventre de fredes punxes
ara que les brases, ullets vius de l'hivern,
fan via damunt els llits com oques roges,
pelegrines per camps sembrats de punyalets,
d'espases de cranc i flors d'abelles. (II, 1, v. 8/13)

1. Jo bato rocs de xarpes carnisseres, i
premo crancs arran de la plaça de la lluna.
Sóc a l'aguait de sedegoses feres
i amb barjoles plenes de cantals m'espasso. (*L'ou de la gallina fosca*, II, 3, v. 1/4)

El jo líric d'un costat, malgrat l'amenaça, s'autoqualifica de "feliç" (I, 12, 2) i alhora colèric: "Adéu, / irat em nego amb la lluna de l'incendi, / aixeco els dits i buido estels de fredes aus/ de mercuri" (II, 1, v. 14/15); insisteix amb la ràbia amb aquest epítet: "amb ira d'indòmit carnisser" (I, 12, v. 9). Al poema I, 12 llegim:

Silent de fam, daga en mà, restaré nu, car
no són rialles, aquestes dents que m'omplen
les butxaques, amor, curulles de pinyols
de sal, espellades sanefes d'octubre,
porta d'hivern oberta als folls sentits del món. (*L'ou de la gallina fosca*, I, 12, v. 6/10)

El jo s'associa al silenci:

Ara,
que em sé empaitat per un esbart de llops, silent,
m'enfilaré pels camins de la terra
amb un coltell ocult a les genives, (*L'ou de la gallina fosca*, I, 8, v. 5/8).

No oblidem que al poema 2 apareixien dos muts: "allí on giravolta la terra de muda/ dansa amb el cant dels folls avets;" (I, 2, v. 5/6); i més avall "Taronges velles a l'hora en què el cavall mut/ es desbrida i les clepsides són un gotim/ de sang." (I, 2, v. 14/16). El jo s'emplaça en el silenci i en l'ocultament; els "punyals" s'oculten per millor atacar. El llibre és l'intent per saber per part del jo

⁴³⁰ Per exemple, no hi ha cap adjectiu al poema més breu del llibre: l'I, 15 (fi de part I).

líric -i per extensió del lector/a, també del crític/a- però cap dels tres, com el “brivall”, “no arriben”. El mot “ocults” acompanya de nou els “punyals” cap a la fi del llibre: “amb punyals/ ocults a les eixelles” (I, 10, v. 4/5) i a “Amics, l’espasa al puny i el puny al buc del vent!/ Car, no són aquests els dels ocults punyalets?/ Els mots m’embruixen.” (I, 14, fi, v. 19/21). El poema amb més adjectius sinònims és l’I, 5; el text comença amb un “Vindràs d’un país ignot”, però és a la fi del poema quan llegim aquest passatge amb tres adjectius relacionables que subratllem:

Aixeca’t

ofegada, no has romput encara els camins

desconeguts del meu cos!

Amor, tu d’aigua?

Et soterraré per on em són secrets i ocults

els miols dels astres. I el brivall no arriba

per robar-te ton bracelet de fruits ressecs⁴³¹:

és la terra on agonitzen els focs grecs⁴³², illes de l’alba. (*L’ou de la gallina fosca*, I, 5, fi, v. 15/22)

El poema I, 2 repeteix dos “vells”; el primer diu: “Éts guaita, / tu, de vells enyors?” (v. 9/10); sembla una paradoxa, ja que “vells” -epítet d’“enyor”, és a dir, del passat- s’oposa a “guaita”, que prevé el futur. Al mateix poema I, 2, també a inici de poema apareixen unes “Taronges velles” en una imatge molt bella, potser del crepuscle. L’adjectiu “velles” s’aplica als éssers divinals; d’un costat aquests són els “déus” del poema I, 12: “sou verdet d’un vell brocal de mar, portella de banderes.” (v. 13/14); i de l’altre als “faraons” amb tres adjectius graduals que subratllem:

La platja, murmuri de velles fogueres,

escumall d’antics faraons captius, llesca

el rocam amb ses dalles oxidades, (*L’ou de la gallina fosca* I, 9, inici)⁴³³

Pel que fa al concepte nou, apareix a la fi de dos poemes: l’I, 3 i l’I, 5. En aquest darrer text el “nou” és dins les “aigües” -potser amoroses- on una “donzella” s’identifica en sinonímia amb una “novella nau” (I, 5, v. 12/14). En l’altre poema llegim: “arbre/xop d’amor, ans hauran d’eixamplar a cops d’alè/ antigues portes borratxes⁴³⁴ de fred, flagell/ de vents aprenents d’hivern.”

⁴³¹ En Navarro no tenim fruits saborosos carnerians, sinó aquests “fruits ressecs” que potser són una metonímia de l’hivern, és a dir, del temps dels fruits secs. L’altra fruita que apareix a *L’ou de la gallina fosca* és “fruita amarga” (I, 14, v. 16).

⁴³² L’única referència geogràfica real del llibre és aquest adjectiu “grecs” (I, 5, fi).

⁴³³ L’adjectiu “captius” només es repeteix en “I els vents/ argollats” (I, 10, v. 15716) al qual seguiran “atzucac” i “filferros”. L’adjectiu “oxidades” també apareix aplicat a la fi de l’I, 12: “tomballeu, oh tenebres, esmolant els coltells oscats de la nit!”.

⁴³⁴ Cal relacionar-lo amb un vers del mateix poema: “de les famolenques frontisses del son.”(I, 3, v. 9). També, és clar, amb l’inici del “Glossari d’acomiadament”: “ara que m’emborratxaran d’atzur.”(v. 2).

(I, 3, v. 17/20); “antigues” i “aprenents s’oposen”. Més interessant és el fet que “xop” pot ser llegit com a adjectiu però també com a hipònim d’“arbre”. El adjectius encenen i allarguen la imatge: “Oh les veus dels pous encesos!” (I, 12, v. 11/15).

Ens interessen sobretot els adjectius metafòrics que subratllem: “1. Al tuc del món hi ha dents de serps vidrades/ que s’embasten a l’enorme bandera de marbre.” (II, 2, v. 1/2). Vegem també: “astres miolats/ per ventims que fugen dels boscatges,” (I, 12, v. 16/17); o “oriflames teses/ de silenci.” (I, 14, v. 1/5); Navarro mescla animals i objectes amb una voluntat imatgística sorprenent.

L’ou de la gallina fosca és hiperbòlic. Abunden els adjectius exagerats per si mateixa com “infinit” i sobretot “enorme” i, el més nombrós, “gran”. Ja al poema inicial trobem uns enemics dia-”blau” i nit-”lluna” units a adjectius superlatius; “les infinites ales del blau” (I, v. 14) i “la lluna és una màscara immensa” (I, v. 18); tots dos, però, malgrat la seua magnificència són al text derrotats: per unes “Aspes del fred” i “pels vidres de la llum” respectivament. Davant la infinitud del cel i d’altres elements naturals, el jo líric és “finit”: “Escola’t, amor, per mos finits rierols/ lluny de gale-res, dimonis alats de la nit.” (I, 3, v. 10/11); però, així i tot, al jo metaforitzat en “rius” xicotets o venes, encara hi cap el tu. Al poema II, 1 llegim en idèntica posició -a final de vers- dos adjectius augmentatius aplicats a noms enemics: el jo apareix “amb enorme cisalla” contra “el gran espant” (v. 2 i 6). Al poema II, 2 apareixerà una altra “enorme bandera”. És lògic que siguin grans els espais o fenòmens naturals; són sovint animalitzats: “I prompte el cel com una enorme pell d’ase,” (I, 6, v. 1); la mar o el rocam són descrits així: “ses ungles enormes,” (I, 9, v. 4) o “al mar immens, a l’aigua blanca.” (I, 4, v. 7/8). També apareixen uns “baguls enormes” perquè clouen vents (I, 10, v. 16). La lluna sembla el tu invocat pel jo líric en aquest vers: “i tu no em vols oir, oh gran mare dels astres!” (I, 8, v. 14).

Però també els conceptes abstractes poden ser grans; per exemple la por: “Soterreu els grans domassos de por!” (I, 2, v. 17); o el silenci “gegant” superat pel “gran desig”: “Ens omplen calaixos gegants de silenci/ aquests follets de la sang!/ Amor, faré un niu/ als teus nítols amb la vibra del gran desig!” (I, 11, v. 14/17). Al poema I, 13 trobàvem un jo que deia “sóc feliç” abans de “la gran pallissa” (v. 2/3). El jo pot aparéixer diminut enfilant-se “per entre grans bossams” (I, 14, v. 7)⁴³⁵ o bé alhora tot orgullós quan exclama com abans el seu “gran desig” que ara té forma de corbella revolucionària: “Jo sóc l’assassí dels carrers de l’alba, / vet aquí ma gran corbella de rou!” (I, 10v. 13/14). El superlatiu s’empra amb l’adjectiu “bell”: “cercant el més bell cos de l’alba.” (I, 12, v. 20) i “romput el crani del més bell genet,” (I, 13, v. 5). Apareixen també les “més altes sales del cel” (I, 4, v. 14).

Navarro repeteix en un poema el seu isomot “fred”, sempre negatiu: “fredes punxes” i “estels

⁴³⁵ Els adjectius rimen amb els noms als quals acompanyen; si allí llegíem uns hiperbòics “grans bossams”, també trobem uns “secs avets”(II3, v. 8); aquest seguit d’un “safrà d’enllà”. També les aliterades “les més altes sales del cel”(I, 4, v. 14).

de fredes aus de mercuri” (II, 1, v. 9 i 16). Al poema I, 10 el veiem unit al seu antitètic “calent”: el cos del jo líric “endevina ton cos, calent, al fred oreig/ que esbatana les portes de la ràbia.” (v. 11/12); al poema següent se’ns descriuen uns “nens” amb “un murmuri/calent, paraules als ulls, roses de sucre:” (I, 11, v. 6/7). El fred apareixia ja al poema inicial i serà una constant del llibre; em aquell text llegíem: “On sou sargantanes amarades de llum, panxa freda?” (v. 10, tercera estrofa). La “sargantana” és com els astres, apagats i morts, freds, des de fa anys, però alhora brillants per nosaltres.

Per acabar amb els adjectius, veiem els duets sovint lligats ple/buit i obert/tancat. Recordem que el primer adjectiu del text era el “deserts/de seny”. L’amor revolucionari vol plenitud, vol ser plenat: “i amb barjoles plenes de cantals m’espasso.” (II, 3, v. 4) i “les butxaques, amor, curulles de pinyols” (I, 12, v. 8). L’amor és obertura, també de mans: “Brollaràs com un miracle, amor, obertes/ les mans, per mos carrers que s’enlairen tots blancs, / a la recerca de l’au que els ennuvola.” (I, 5, v. 4/6). El “puny clos” mena paradoxalment a l’obertura: “porta d’hivern oberta als folls sentits del món.” (I, 12).

3. 2. 4. Les persones gramaticals⁴³⁶

En aquest apartat ens centrarem en dos persones: el nosaltres (A) i el tu líric (B).

A. Pel que fa al nosaltres, no domina cap text; apareix molt lligat al jo líric, en la mateixa oració o en oracions consecutives de manera si no il·lògica, sí estranya; un exemple d’oració jo-nosaltres: “Claus als avencs dels ulls, broixos de crancs, ara/ que sóc feliç i em bullen les roses del cap, / a l’hora ens què ens donaran la gran pallissa.” (I, 12, v. 3). El nosaltres, en la seua darrera aparició al llibre, succeeix el jo: “Gargotejo núvols sobre l’arena amb espill/ de plata. / Els mots ens parlen d’horabaixa / i volen arraps, cascavells per als clots.” (“Glossari d’acomiadament”, v. 30/31). El mot “Nosaltres” s’explicita en aquesta metàfora A, B: “Nosaltres, embeguts de sol, rei del foscam!” (I, 6, v. 4); com anirem veient a poc a poc, Navarro empra una gran varietat de metàfores per definir el nosaltres. Aquest pertany al futur; potser perquè en el present el tu i el jo són separats en la lectura amorosa i també en la política; potser la culpa del distanciament dels dos siga del jo: “I em dol no haver-te eixamplat ton cos per traure-li els ocells,” (I, 1, v. 17). Potser la metàfora més bonica del nosaltres siga aquesta: “3. Tots dos un puny, remuntem portells cap a colls/ de llavis, gripaus d’aram a les façanes.” (II, 3, v. 6/7); ens recorda el “ens clourem com un puny” de Raimon; en Navarro, a més, hi ha una lectura política.

El nosaltres pertany al futur violent; abans hem llegit la “gran pallissa”. Potser per aquesta

⁴³⁶ El joc jo/vosaltres és típic d’un llibre polític com aquest.

una altra au, els “albanells”: “Albanells de vora tarda ens picaran les mans.” (“Glossari d’acomiadament”, v. 17). I és que l’alba és l’enemic del nosaltres o “rei dels gats”. Veiem com és definit en una metàfora *A és B*: “amor, som la mortalla d’irats déus, les dents de l’alba.” (I, 9, fi); el vers és ambigu, ja que no sabem si “les dents de l’alba” és una imatge *B2* del nosaltres (*A1*) o bé una imatge *B1* dels “déus” (*A2*); en tot cas, l’alba té dents i és perillosa.

El nosaltres empra el possessiu aplicat sempre a la metoníca “sang”:

Tombes atapeïdes d’estels.

El puny clos i la rella per al sacrifici dels camps,

dent infinita per les costres de l’incert

passat, sang nostra a les banderes del puig on

guilla el llop isard per menjucar, tot sol, astres. (*L’ou de la gallina fosca*, I, 4, v. 1/5, primera estrofa).

La imatge és fàl·lica i revolucionària; en ella no és el nosaltre qui fuig, sinó el “llop isard”; veiem també un “dintre” associat més avall a la sang: “són els nens que tremolen al nostre dintre, [...] Ens omplen calaixos gegants de silenci/ aquests follets de la sang!” (v. 8 i 14/15).

B. Abans de tractar el tu⁴³⁸ líric, cal dir que considerem, per empatia i metodologia, el tu com a únic, fet ja sabem poc probable en una poesia sedejant de metamorfismes com la de Navarro. El tu –un tu- apareix poques vegades com a subjecte i encara menys com a actiu. Normalment és invocat pel jo líric que, en anomenar-lo, el metonimitza en cos o parts del cos i el metamorfitza en territori que recorre una i altra vegada amb passió i violència. El tu és invocat com “amor” 16 vegades⁴³⁹; per exemple el primer del llibre és aquest: “Escola’t, amor, per mos finits rierols” (I, 3, v. 10). Sovint al poema hi ha més d’un “amor”, cohesionant-lo; a més l’“amor” invocat és destacat: ja siga a inici de vers, entre comes, o fins i tot alguna vegada amb els dos punts. Podem considerar, per tant, *L’ou de la gallina fosca* com una llarga-carta que tindria el seu “adéu” metapoètic al “Glossari d’acomiadament”; en aquest el tu apareix una vegada i en el comiat: “Brosses marines als teus llavis dient-me adéu,” (v. 14).

No sabem qui és el tu líric. Al llarg del llibre rep diferents noms, sovint lligats a l’aigua i a la fosca. El primer nom del tu del llibre és “albat”: “No revindràs, albat, jamai a l’espill;” (I, 2, v. 3); és un vers molt metapoètic on l’“espill”/món també és literari⁴⁴⁰. Al poema I, 5 trobem també uns altres batejos líquids del tu -que subratllem- dins d’una successió de les seues accions, fet insòlit

⁴³⁸ No apareix als poemes 4, 12 I 15 de la part I; I als poemes 2 I 3 de la II. Al “Glossari d’acomiadament” només un cop dels 60 versos.

⁴³⁹ També 3 vegades al poema I, 5 (v. 4, 10, 18); 2 al poema I, 7 (v. 1 i 6); a I, 11 (inici de vers 4 i 16); a l’I, 14 (v. 2 i 14); a l’I, 9 (v. 4 i final); a l’I, 10 (v. 7 i 20). També al text l’I, 6, 1 i a I, 8, v. 3.

⁴⁴⁰ Al poema I, 2 llegíem també la imatge del tu/ofegat metapoètic: “Les aigües són un timbal/ d’escumes d’argent viu que ara bramaran ja/ la teva història, guix, arrap al fosc mur.”(v. 11/13; el v. 11 desplaçat).

dins del poemari, ja que el tu sol ser passiu: “Vindràs d’un país ignot” (v. 1), “Brollaràs com un miracle, amor,” (v. 4), “Arrossegues carretes de somnis” (v. 7), “Estripa, amor,” (v. 10), “Aixeca’t/ofegada” (v. 15/16) i a la fi “Amor, tu d’aigua?”; el poema acaba amb la intervenció del jo líric⁴⁴¹ que sembla oposar-se a l’esperança -o no- abans descrita: “Et soterraré per on em són secrets i ocults/ els miols dels astres” (v. 18/19). El poema I, 5 és singular en primer lloc perquè descobrim que el tu és femení; a més és majoritàriament el subjecte del text⁴⁴²; i a més és en present, no en futur o en imperatiu com en la resta del poemari: “arrossegues somnis”; el tu pot ser nocturn o diürn. Els “somnis” també poden ser els desitjos.

Al poema I, 8 trobem un tu no només nocturn, sinó hiperbòlicament nocturn: “Em trencaré les cames pels teus viaranys/que em fan brollar brossam a les ferides: / i tu no em vols oir, oh gran mare dels astres!” (I, 8, v. 12/14, segona estrofa). El jo sol interrogar el tu líric però efectivament aquesta mai no li contesta; per exemple a aquesta pregunta: “No sents com brunzen enardits pel foc que els crema?” (I, 6, v. 11). O a aquesta, amb un tu-receptor masculí o femení: “Ets guaita, / tu, de vells enyors?” (I, 2, v. 9/10); el tu és un/a guaita, és el que vigila i avisa; però no del futur sinó paradoxalment del passat. Si el “tu” és la nit/lluna, al capvespre és superior al sol ponent i els vents potser vespertins: “El sol regalima com un cargol mullat/ pel ventim d’agulles que et lleparà els turmells” (I, 10, v. 18/19)⁴⁴³; llegim ací -com en “Oh, gran mare dels astres”- una altra imatge majestuosa del tu. Al poema I, 7 trobem un tu o jo invocat i nocturn: ara “rei dels gats!” (I, 1, v. 3) i més avall “Adéu, / irat,” (v. 14/15). Només en el futur trobem un tu colèric: “Escup el raig i esgalla els pits dels àngels, tu, / banya del clam, amor de fèrtils peixos que/ embromen” (inici I, 14). Un poc més avall parlarem del tu amorós. Ara ens agradaria recalcar que en el joc polivalent navarrià el tu és alhora fort, alt, però també baix i dèbil, sobretot davant el seu enemic: el mar. Veiem aquest passatge on el tu nocturn sembla agonitzant a l’alba: “No t’afones, suara, en la terra, és temps de crits/ davant l’esbatanada mar! Mossos als llençols picats de vaixells!” (I, 11, fi); abans hem vist com se li exigia tot: “Aixeca’t, / ofegada”; i ací el mateix però també en la terra: “Et soterraré per on em són secrets i ocults/ els miols dels astres” (I, 5, v. 19/20); potser el jo és caritatiu perquè el tu és la “mare” d’aquests astres.

El tu líric és sobretot cos passiu i víctima i apareix sempre des/animat, sobretot a la part I: domina el “ton cos” o “el teu cos”⁴⁴⁴. Hem vist un poc més amunt els únics “turmells” del tu. És curiós que el tu no apareix associat a “ulls”, tal vegada perquè és cec o mort: “Tens de gebre la

⁴⁴¹ Dels altres dos poemes dominats pel tu líric -l’I, 7 i l’I, 10 -, en el primer apareix també el jo líric a la fi; aquesta vegada no per “soterrar” sinó per “omplir”: “Ompliré el teu cos de lliris de mar, per foragitar, lluny de tu, lluny de mi, el drac” (I, 7, 21/23).

⁴⁴² De fet, el tu és el subjecte de tot el poema fins la fi que li succeeix el jo líric. Ara bé, estranyament, als v. 12/14, hi ha els únics versos només en tercera persona: “Per les aigües arriba la donzella/ xopa de roses de Jericó, novella/ nau, cova de peixos d’ulls daurats.” (I, 5, v. 12/14); potser la “donzella” és un correlat objectiu del tu líric; o del jo final.

⁴⁴³ Als versos anteriors del poema hi havia “I els vents/argollats”(v. 15/16).

⁴⁴⁴ “Ton cos” a I, 1, 17; I, 2, 6; I, 10, v. 6 i 11; i “el teu cos” a: I, 7, v. 21.

mirada” (I, 7, v. 10); o tal vegada té la mirada freda dels assassins, sobretot dels venjadors. La primera aparició del tu al poemari és com a “pell” i víctima: “Lli, on moren els camps, hi ha mars sense fronteres/ que voldrien arrapar la teva pell, cranc de vori, / una nafra on s’arrauleixen bruixos eixerits a plena nit.” (I, 1, v. 11/13).

De vegades, en l’acumulació metafòrica, és difícil saber si una imatge és del tu líric; com aquest “cranc de vori”. Les parts corporals més destacades del tu són els llavis; potser siga la mar enemiga aquell misteriós “monstre blau” que rebutja el tu en aquest passatge:

Però
prompte escopiràs el monstre blau, i el somrís
relliscarà pels teus llavis, principi
de paraula esmorteïda.

Fuig ara,
amb l’euga del silenci que no ens atura,
cap als imperis barrats a les tenebres! (*L’ou de la gallina fosca*, v. 14/20, segona estrofa)

La -possible- fugida del tu líric és cap al seu medi natural: “les tenebres”. Els versos més bonics al nostre parer del poemari són aquests amb què acaba el poema I, 10:

amor, pol·len de la llum, llimona del mar
que et rosegua sense límit, tothora,
i t’escabella els salzes prenyats d’aigües, et menja els llavis. (I, 10, fi, v. 18/22)

Ara bé, aquesta mar també pot ser figurada, i provocada pel jo líric: “T’ompliré els llavis de mar, /de pluja, no, el ventre de fredes punxes” (II, 1, v. 8/9); el poema I, 10 també és omplit amb violència: “a reblir ton cos de papallones i sang; / amor, severos exploradors al meu ventre/ obert als cels on grallen aus de mercuri.” (I, 10, v. 6/8; els enemics del tu són “àngels”, v. 4).

Potser l’acció sexual o no del jo ha estat la causa de l’ofec o la fuga del jo en l’única referència amb tu del “Glossari d’acomiadament”: “Brosses marines als teus llavis dient-me adéu,” (v. 14). Moltes vegades el jo apareix lligat corporalment i metonímica al tu; si March deia “la carn vol carn”, Navarro escriu al poema I, 6: “(Ta carn lluny de ma sang, partió del jo on visc, / suau bandera que s’enalira al puig del món.” (v. 5/6); i més avall: “(La carn amagatall de serps!” (v. 10). Les parts de contacte entre el tu i el jo són els “pits” o “sines”, imatge que obri els poemes I, 3 i I, 13; el primer comença així: “I són suaus tos pits, gedra dels meus dies” (I, 3); i el segon: “Vull sentir els teus pits sobre ma pell, amor,” (I, 13); més avall del mateix poema llegim: “les sines on s’han deturat les meves mans”; el passatge ens recorda *Un chien andalou* de Buñuel/Dalí. Però el jo líric no para ací, sinó que en dos passatges arriba fins el seu “nítol”, potser vaginal; “Amor, faré un

niu/ als teus nítols amb la vibra del gran desig!” (I, 11, v. 16/17); i en: “l’escurçó et farà un niu als nítols de l’avern,” (I, 2, v. 4); cal esperar fins el “Glossari d’acomiadament” per descobrir que “l’escurçó” és un correlat objectiu del jo: “Sóc l’escorpí. / De mots em faré un amagatall de fang.” (v. 10/11).

3. 2. 5. Els verbs

Dividirem aquest apartat en quatre punts que subrallarem: els temps verbals (A), el mode (B) i la importància del futur (C).

A. Pel que fa als temps verbals, cal dir que en *L’ou de la gallina fosca* destaca el futur; no debades és un poemari polític i alhora un convit a l’amor; potser aquesta projecció siga la causa de la quasi absència del temps passat; a penes apareixen 4 perfets⁴⁴⁵ i només a la fi, en el “Glossari d’acomiadament”, un passat perifràstic: “(La xibeca es va menjar els ulls del meu cavall!”) (v. 6); un passat que és un oasi o parèntesi en el llibre. L’altre temps passat és el penediment de la fi del poema I, 11: “Ens hauríem d’haver arrencat aquestes / dalles dels ulls, aquesta ratera d’hores: // remoc la pols i dibuixo sangoneres enllà dels núvols.”; és el temps més interessant del llibre perquè mescla el condicional amb la perífrasi d’obligació i com hem dit abans, inclou un passat, fet inusual en el poemari.

Els altres tres condicionals són “voldrien” que subratllem; ningú és content amb el present i s’anhela el canvi, que és violent, físic i corporal; el primer diu: “Els mostres arpegen les capsas dels homes deserts de seny, i somnàmbuls, voldrien aixafar rocalls, ij/ esbatanar balms arreu del cos, amb fúria!” (I, 1, v. 3/4). ; el segon “voldrien” resa: “Lli, on moren els camps hi ha mars sense fronteres/ que voldrien arrapar la teva pell, cranc de vori, / una nafra on s’arrauleixen bruixots eixerits a plena nit.” (I, v. 11/13). El tercer fa: “són els nens que tremolen al nostre dintre, / que voldrien sortir pels meus dits estrellats, / amb el ressò dels avencs dels meus queixals, i/ esbardellar faunes aturats al sostre, / més amunt de la mirada, cabellera de pallasso, país dels oriols boigs.” (I, 9, v. 8/14).

També les perífrasis d’obligació són violentes; acompanyen també l’amor: “No, / les cambres fosques no poden rebre els amants, / plomall d’aloses enfuriades, arbre xop/ d’amor, ans

⁴⁴⁵ Els perfets són: “Aixeca’t/ ofegada, no has romput encara els camins/ desconeguts del meu cos!” (I, 5, v. 15/17, v. 15 i 17 desplaçats); “De sobte hem trobat la ardor aferrada/ als déus de jade que reben moltes als ulls, / i s’embullen amb les pluges de setembre, / i els préssecs, que semblen les pells dels avis morts/ a l’últim combat.” (I, 9, v. 6/10); “mon cos s’esborrifa/ i esburneja, delirant estel i cerca/ les sines on s’han deturat les meves mans, / mort el migdia a cops de llavis mig oberts/ i dents menjant terra, com feres en flames.” (I, 13, v. 11/14); i “Amor, les fustes del molí han degotallat/ el rovell de l’albaneix darrere els glaners/ de fruita amarga” (I, 14, v. 14/16).

hauran d'eixamplar a cops d'alè/ antigues portes borratxes de fred, flagell/ de vents aprenents d'hivern." (I, 3, v. 15/20); un altre exemple: "les mans, banderes de freda neu, / no han de témer l'horitzó que hem d'arrapar; / amor esvanit a les aures, esparver." (I, 8, v. 9/11). Però també la venjança metapoètica: "No barrareu l'aspre broll de les paraules, / vosaltres, pits de ferro, granotes de gas/ que heu de morir a punta d'astres miolats/ per ventims que fugen dels boscatges, ungles/ de plata cercant el més bell cos de l'alba." (I, 12, v. 16/20).

B. Pel que fa al mode, el subjuntiu⁴⁴⁶ és poc emprat a *L'ou de la gallina fosca* i només acompanya la subordinada temporal "Abans que" davant l'amenaça; és a dir que s'empra en realitat com a excusa o preparatiu per l'imperatiu; en el següent exemple el subjuntiu s'utilitza, de fet, com a imperatiu negatiu: "No t'afones, suara, en la terra, és temps de crits/ davant l'esbatanada mar! Mossos als llençols picats de vaixells!" (fi d'I, 11). En els dos restants casos el subjuntiu apareix dins de la subordinada temporal amb el nexa "Abans que": "Turment fonedís abans que el llambric badi/ el crani de les aus que estrangulen el ras;" (I, 6, v. 12/13) i "Atieu roc de brases al rost del gripau/ abans que la xibeca d'aram esbatani/ l'afrau dels sabres enllà de la mar. / Pel balç cauen les flames." (I, 15).

El mode que destaca al llibre és l'imperatiu⁴⁴⁷, segurament per la necessitat de futur polític i eròtic de l'emissor. De fet, els dos darrers poemes de la part I comencen per un imperatiu, i les tres parts del llibre i alguns poemes (I, 6 i I, 11) acaben amb un imperatiu dirigit a un vosaltres. Molts versos amb imperatius apareixen destacats amb desplaçament; per exemple, el primer del llibre (I, 2, v. 17); i alguns en monstrofa, sobretot al "Glossari d'acomiadament". L'ordre és immediata, i per això acompanya l'adverbi "ara": "Fuig, ara, / amb l'euga del silenci que no ens atura, / cap als imperis barrats a les tenebres!" (I, 7, v. 18/20); de vegades apareix el "suara": "No t'afones, suara, en la terra, és temps de crits/ davant l'esbatanada mar! Mossos als llençols picats de vaixells!" (I, 11, v. 17/18).

L'emissor ordena 4 accions fonamentalment que sovint s'oposen:

- la primera és llançar/omplir, amb domini del primer; com en aquests versos: "Escup el raig i esgalla els pits dels àngels, tu, / banya del clam," (I, 14, inici) o "Llenceu ampolles tatuades de missatges, car/ sóc l'amo de l'illa que enlaira llimella!" ("Glossari d'acomiadament", v. 12/13); també trobem un "omplir": "4. Ompliu les bruses de secs avets, crineres/ de neula i de safrà d'enllà les mànigues!" (II, 3)

⁴⁴⁶ Potser són subjuntius: "Lli, on moren els camps" (I, 1, v. 11) i "sols andaregen" (I, 1, v. 6).

⁴⁴⁷ Potser també implícit al "vet aquí ma gran corbella de rou!" (v. 14). El receptor exhortat rep alguns noms; el tu sobretot és invocat com a "amor": explícitament a I, 3 (v. 10) o a I, 5 (v. 10); en aquest darrer poema apareix, en paradoxa, una "Aixeca't/ ofegada" (v. 15/16). Com sempre en Navarro el tu exhortat és metafòric: "tu, / banya del clam, amor de fèrtils peixos" (I, 14, inici), "carn meva" (I, 4, v. 9/10) o "oh gran mare dels astres!" (I, 8, 14). El vosaltres són un "oh tenebres" (I, 12, fi) i al "Glossari d'acomiadament" trobem uns "Porticons" (v. 51) i unes "òlibes de mar" (fi)

- en l'eix vertical cal "soterrar" l'enemic; per exemple, en els dos versos desplaçats següents: "Soterreu els grans domassos de por!" (I, 2, v. 17) i "Ensoteu/ l'espantall, carn meva, lluny del ruixim del sol!" (I, 4, v. 9/10); la imatge de l'"espantall" torna al següent passatge: "Abans de desnudar l'espantall d'argila, / tomballeu, oh tenebres, esmolant els coltells oscats de la nit!" (I, 12, fi). En altres poemes, en lloc de soterrar cal aixecar: "Aixeca't / ofegada, no has romput encara els camins/ desconeguts del meu cos!" (I, 5, v. 15/17). O cal fins i tot obrir: "Porticons, obriu-vos a l'alba: sóc el damnat!" (v. 51).

- cal preparar-se per a combatre; així trobem al llibre estratègicament aquests dos imperatius: "Atieu rocs" i "Avieu pedres"; ocupen l'inici de l'últim poema de la part I i la fi de la part II respectivament. Quan s'ataca, cal acabar fins i tot amb el que és acabat, amb la cendra; com en els següents fragments amb el verb "esventar": "Esventeu els ullets de les darreres cendres, la terra té fam!" (I, 6, fi); i "Esventeu cendres de moixó a mitja boira!" ("Glossari d'acomiadament", v. 38).

- en l'amor cal deixar-se fer pel tu líric que ocupa el jo espacialitzat: "Escola't, amor, per mos finits rierols lluny de galeres, dimonis alats de la nit." (I, 3, v. 10/11) o "Estripa, amor, mon ramat de cuques de nit, / llorer del meu front ratat pel cant del desig." (I, 5, v. 10/11).

C. El temps de *L'ou de la gallina fosca* és el futur⁴⁴⁸, i en aquest temps acaba el poemari com veurem més avall. El futur apareix ja al poema inicial, amb un dels dos nosaltres en futur del llibre: "Irats, pelegrins el sol, fugirem per viaranys"; l'altre també apareix associat a la idea del camí: "esdevindrem vianants que guillen/ per les rutes de l'escurçó fugisser." (I, 3, v. 13/14). En la resta del poemari la fuga és del tu i sobretot del jo líric a través del cos del tu en el bonic poema I, 8; un dels pocs textos narratius del llibre i l'únic amb un ordre temporal linial:

m'enfilaré pels camins de la terra/ amb un coltell ocult a les genives [...] Em trencaré les cames pels teus viaranys [...] i tu no em vols oir [...] pujaré a les altes sales i espenyaré/ mos dies dissecats [...] i no em doldrà haver confós la realitat amb el crit de l'espill. (I, 8).

El futur és positiu només en l'amor-dolent, sobretot gràcies a l'escriptura que permet la salvació; més avall llegim: "De mots em faré un amagatall de fang." ("Glossari d'acomiadament", v. 11); o: "Qui porta el mall em donarà d'aigua" (v. 9 i 52).

De vegades, però, l'escriptura només serveix per perpetuar el dolor del que s'ha perdut; fins i tot pot dur al suïcidi: "Adéu, em trencaré les mans a cops d'enyorança" ("Glossari

⁴⁴⁸ Potser hi ha un futur en el següent pasatge: "on van a morir les guineus esgotades/ d'amors amb la lluna." de l'I, 6 (v. 17). Només hi ha un futur agramatical, ja que aquest apareix unit a l'adverbi "ara": "Les aigües són un timbal/ d'escumes d'argent viu que ara bramaran ja/ la teva història, guix, arrap al fosc mur." (I, 2, v. 11/13); cal destacar ací el futur metapoètic.

d'acomiadament", v. 30). I és que el futur pot ser perillós: "Albanells de vora tarda ens picaran les mans." ("Glossari d'acomiadament", v. 17). Sobretot si el futur té una lectura política: el jo és "feliç" (I, 12, v. 2) fins que arriba "l' hora en què ens donaran la gran pallissa." (I, 12, v. 3); aleshores el jo líric ja no pot ser feliç ni riure: "Silent de fam, daga en mà, restaré nu", (I, 12, v. 6/7); però més avall la reacció contra el futur no es fa esperar acompanyada de la veu de la salvació: "No barrareu l' aspre broll de les paraules, / pits de ferro, granotes de gas/ que heu de morir a punta d'astres miolats/ per ventims" (I, 12, v. 16/19); només hi ha un altre verb futur en negatiu, l'últim del llibre que enllaça amb aquest: "No em glaçareu el pit, òlibes de mar: les naus de ferro tenen frontera!" (fi del llibre); el pit permet estimar i parlar, és a dir, protestar i canviar el món.

El futur és dubte, indecisió, pregunta: "adéu, qui em traurà les escates daurades dels ulls?" ("Glossari d'acomiadament", v. 16); l'avenir sovint esdevé font d'ambigüitat o contradicció; si abans trobàvem uns "ventims" futurs positius (I, 12), al "Glossari d'acomiadament" ja no sabem si ho són o no: "Vindran ventims d'encimbellades urpes/ per mossegar el bosc." (v. 19/20).⁴⁴⁹ També trobem eixos naus i navilis futurs del llibre; "les naus de ferro" semblen negatives, però no sabem per exemple si el següent és amic-amant o enemic: "Vindrà el vaixell mullat de negra mar, crespons/ al vent, riu de vori als buits recremats/ d'atzur; amor, som la mortalla d'irats déus, les dents de l'alba." (fi d'I, 9); potser és el vaixell de la mort. Tal vegada és el mateix vent que esperen les "pells de màrtirs": "sols esperen el vaixell bru, / camí de les coves que neixen ran del mar." (I, 2, v. 24/25).

En tot cas, sempre hi ha una vinguda futura d'algú, sovint una tercera persona; aquesta o la seua acció és sovint violenta; hem vist "ventims" i "vaixells" però també trobem altres agents, els dos a l'inici de vers: "Vindrà una allau d'àngels escarits" (I, 10). O "Vindran ocells per picar aigües fosques," (I, 4, v. 11). No sabem si l'acció durà la felicitat per la violència o només restarà en violència. Per exemple, en el poema I, 4, els ocells futurs semblen arribar al capvespre i el poema acaba així: "llavors, els camins portaran l'últim càntic al límit del cos."; potser açò serà positiu o no. També hi ha un tu que arribarà: "Vindràs d'un país ignot" (inici d'I, 5); i durà la felicitat total: "Brollaràs com un miracle, amor, / obertes les mans" (I, 5, v. 4/5); i alhora no vindrà, potser perquè no és un "miracle" sinó un miratge: "No revindràs, jamai a l'espill; l'escurçó et farà un niu als nítols de l'avern," (I, 2, v. 3/4); és el mateix tu líric?⁴⁵⁰ No sabem si a la fi arribarà o no el tu líric. Més avall trobem una acció semblant per part del jo líric: "Amor, faré un niu/ als teus nítols amb la vibra del gran desig!" (I, 11, v. 16/17); l'interessant és que no és fins la fi del llibre, al "Glossari d'acomiadament", quan se'ns identifica el jo i l'animal violent: "Sóc escorpí." (v. 10); una mostra més de la forta unitat de *L'ou de la gallina fosca*.

⁴⁴⁹ El "vindran" s'elideix als versos següents: "Ventim d'ossos ratats/ llepant les bruixes dels boscos. / Ventim al bosc." Aquest darrer vers, títol inicial del poemari, és desplaçat a la dreta. Un altre ventim ambigu: "El sol regalima com un cargol mullat/ pel ventim d'agulles que et lleparà els turmells." (I, 10, v. 18/19).

⁴⁵⁰ El jo mateixa rebutja el tu: "Et soterraré per on em són secrets i ocults/ els miols dels astres, i el brivall no arriba/ per robar-te" (I, 5, v. 19/20).

El futur amorós pot ser impossible com llegíem abans: “em trencaré a cops d’enyorança”, però també possible o almenys això promet l’emissor; quan açò ocorre l’amor apareix -com ha indicat J. M. Esteve (1991)- unit al dolor; per exemple, en el passatge del niu o de les altres accions fortament eròtiques abans esmentades. Sol aparéixer en futur el verb “omplir”, isomot clau del llibre: “Ompliré el teu cos amb pàl·lids lliris de mar” (I, 7, v. 21)⁴⁵¹ o “T’ompliré els llavis de mar, / de pluja, no, el ventre de fredes punxes” (II, 1, v. /9); de vegades, en lloc de l’“omplir”, llegim el seu sinònim “reblir”: “Vindrà una allau d’àngels escarits, amb punyals/ ocults a les aixelles, lliris en les mans, / a reblir ton cos de papallones i sang;” (I, 10, v. 4/6).

3. 2. 6. Els signes de puntuació

L’exclamació s’associa a l’imperatiu; per exemple, el vers final del llibre. O en aquest passatge: “Fuig, ara, / amb l’euga del silenci que no ens atura, / cap als imperis barrats a les tenebres!” (I, 7, v. 18/20). L’exclamativa en present apareix poques vegades; per exemple al “Glossari d’acomiadament”: “Ja brunzen, ja brunzen les bruixes de l’alzinar, / porten tesa bandera damunt dels cavalls!” (v. 32/33). També domina la fi del poema I, 11, el més exhortat del llibre:

Ens omplen calaixos gegants de silenci/
aquests follets de la sang!
Amor, faré un niu
als teus nítols amb la vibra del gran desig!
No t’afones, suara, en la terra, és temps de crits
davant l’esbatanada mar! Mossos als llençols picats de vaixells! (*L’ou de la gallina fosca*, I, 11, fi)

De vegades l’exclamació es dirigeix a una tercera persona explícita com a “Amics, l’espasa al puny i el puny al buc del vent!” (I, 14, v. 10 i 19); o bé a una tercera persona implícita -suposem els lectors/es: “Atents, ja surt l’ou de la gallina fosca!” (I, 9, v. 14). L’exclamació serveix per definir amb imatges conceptes o persones líriques; per exemple aquest símil sobre el jo líric: “Ai, la tardor dintre meu/ com un verí! (I, 9, v. 12). Destaquen sobretot les metàfores. Per exemple, el jo líric a la fi del llibre exclama: “Porticons obriu-vos a l’alba: sóc el damnat [B]!” (“Glossari d’acomiadament”, v. 51); i un altre passatge més ambigu: “M’enujo per les teulades/ amb enorme cisalla, / rei dels gats!” (inici de la part II); la identificació amb el jo [A] com a “rei dels gats” [B] també podria aplicar-se al tu líric. O potser siguen el jo desdoblant en tu o tots dos; com el “nosaltres” també regi del passatge següent: “Nosaltres [A], embeguts de sol, reis del fosc [B]!” (I, 6, v. 4). Navarro

⁴⁵¹ El poema segueix: “Per foragitar, lluny de tu, lluny de mi, el drac/ que no vol que enlairem els braços amb força/ per esqueixar aquest boirm que ens entela, amb la falça alçada.” (fi d’I, 7). Recordeu el vers de Jàfer: “Forat de tu, forat de mi”. Ací ja no fugix el nosaltres sino que fan “fora” l’enemic polític quan el jo ompli, entra eròticament dins del tu.

empra de vegades exclamacions metafòriques substantives, és a dir, sense verb; són destacades algunes com a monostrofa i les altres en desplaçament; les enumerem:

- *A, B*: “i tu no em vols oir, oh gran mare dels astres!” (I, 8, v. 14).

- *A B*: “(La carn amagatall de serps!)” (I, 6, v. 4 i 10).

- *A per B o B per A*: “Corbella per horitzó!” (I, 14, v. 10).

- *B*: “Oh les veus dels pous encesos!” (I, 12, v. 15) “Esbarzers als punys de l’incendi!//Estella al roig.” (fi de II, 1, els dos desplaçats gradualment cap a la dreta).

L’emissor navarrià es pregunta per la identitat (“qui”) i per l’espai (“on”). La interrogació sol estar al servei de la metàfora. Moltes interrogacions són destacades espacialment amb un desplaçament de vers o en monostrofa. Algunes cohesionen el text; per exemple, dos *on* apareixen a la fi de poemes consecutius com I, 2 i I, 3. Entre els primers casos veiem la fi del poema I, 3: “On són els coltells/ Ventims m’atansen.” (I, 3, fi); també trobem les dues invocacions metafòriques i desplaçades del tu: “Ets guaita, / tu, de vells enyors?” (I, 2, v. 9/10) i “Amor, tu d’aigua?” (I, 5, v. 18). Entre les monostrofes hi ha aquestes: “On sou sargantanes amarades de llum, panxa freda?” (I, 1, v. 10) o “Missatger d’astres, on són les eugues de l’encanteri?” (I, 2, fi). Només hi ha una pregunta que rep contestació:

Lludrigons a les jàsseres de casa l’avi
roïnant sofre al dessorre dels damnats.

Qui són els damnats?
Al rocall neixen serps.

Porticons, obriu-vos a l’alba: sóc el damnat. (Glossari d’acomiadament, v. 49/51).

Encara que no és comú, també apareixen preguntes dins l’estrofa normal. Un exemple: “adéu, qui em traurà les escates daurades dels ulls?” (“Glossari d’acomiadament”, v. 16). De vegades una interrogació inclou pronoms anafòrics: “No sents com brunzen enardits pel foc que els crema?” (I, 6, v. 11); recupera els “esbarzers” que “s’incendien” al v. 9 o bé els “Braços com gatzolls” (v. 7). I unes altres vegades la pregunta inclou pronoms catafòrics: “Amics, l’espasa al puny i el puny al buc del vent! /Car, no són aquests els dels ocults punyalets? Els mots m’embruixen.” (fi d’I, 14); és a dir, els “punyalets” són els “mots”.

Els pocs parèntesis també són imatgístics i apareixen desplaçats o monestròfics. Hem vist més amunt ja “(La carn amagatall de serps!” del poema I, 6; al mateix poema apareixia: “(Ta carn lluny de ma sang, partió del lloc on visc, / suau bandera que s’enlaira al puig del món.)” (v. 5/6, tercera estrofa). L’altre exemple apareix al “Glossari d’acomiadament” i l’hem esmentat en tractar

el passat: “(La xibeca es va menjar els ulls del meu cavall.)” (v. 6).

Els punts i coma apareixen només a la part I, és a dir, aquella amb estrofes més llargues. Per exemple, a l'estrofa inicial d'I, 2 o la final d'I, 6. La resta dels dos punts i coma del poemari apareixen a la fi de vers; de vegades són seguits pel mot “amor”, cosa que el destaca doblement; un exemple⁴⁵²: “que hem d'arrapar; / amor esvanit a les aures, esparver.” (v. 10/11).

Els dos punts tenen més importància en el llibre. De vegades apareixen a la fi del poema; per exemple de l'I, 4; de l'I, 5 i de l'I, 13. Poden aportar un matís sumatiu: “Amor, són els nens [. . .]: / són els nens” (I, 11, v. 4 i 8); en aquest cas cohesionen el text quasi en anàfora; a la fi d'I, 5 també tenim un exemple sumatiu, però mesclat amb metàfora:

Amor, tu d'aigua?

Et soterraré per on em són secrets i ocults

els miols dels astres, i el brivall no arriba

per robar-te ton braçalet de fruits ressecs:

és la terra on agonitzen els focs grecs, les illes de l'alba. (*L'ou de la gallina fosca*, I, 5, fi)

De vegades els dos punts tenen un matís consecutiu; per exemple en aquesta seqüència narrativa: “Vindran [...] a l'hora en què [. . .]: llavors” (fi d'I, 4); o, més interessant, en la fi de l'I, 13: “Ens hauríem d'haver arrencat aquestes/ dalles dels ulls, aquesta ratera d'hores: // remoc la pols i dibuixo sangoneres enllà dels núvols.”; sembla que el vers final és la conseqüència actual de no haver fet l'anterior. De vegades, però els dos punts tenen un matís més bé causatiu com aquest a priori il·lògic final del llibre: “No em glaçareu el pit, òlibes de mar: les naus de ferro tenen frontera!”.

Els únics dos punts lògics apareixen cap a la fi del llibre: “Porticons, obriu-vos a l'alba: sóc el damnat!” (“Glossari d'acomiadament”, v. 51). Aquest esbós de diàleg ja havia aparegut; per exemple, al text I, 7 on trobem un tu invocat: “Amor: l'albaneix és una immensa/ estança” (v. 6/7). De vegades la invocació és posterior a la imatge.

Calls a les mans de batre en sorda nit, cridant

als déus que dormen a la fosca amb baf de gats:

sou verdets d'un vell brocal de mar, portella

de banderes.

Oh les veus dels pous encesos! (*L'ou de la gallina fosca*, I, 12, v. 11/15, 3a estrofa)

⁴⁵² Al poema I, 10 a la fi del v. 6 i 19. Només no ocupa lloc final al vers final de l'I, 9 : “d'atzur; amor, som la mortalla d'irats déus, les dents de l'alba.”; açò permet enllaçar metafòricament “d'atzur [B]; amor [A]” (*de B; A*).

Però si en alguna cosa destaca *L'ou de la gallina fosca* de Navarro és la creació d'imatges il·lògiques o inesperades, surreals. Hi contribueixen també els dos punts. Hem triat una imatge política: “Foscam a les magranes dels ulls, / atzucac dels sentits a l'albaneix de l'ou/ damunt les teules que clouen el gran espant: // esbarzers als punys.” (II, 1, v, 4/7). I per acabar aquest apartat 3. 2. 6, transcrivim una imatge metapoètica amb dos punts: “Fulles d'albanells dintre les cambres, dintre/ vidrioles de carn: el cap com una allau de plomes.”

3. 2. 7. El símil

El símil perd en *L'ou de la gallina fosca* l'hegemonia de *grills*. . . , superat per la metàfora i subordinat a ella, sovint dins d'estructures sintàctiques complexes, que de vegades acurtem. Vegeu aquest exemple que inclou el primer símil del llibre:

quan la lluna és una màscara immensa que s'esbalça,
lentament, com una au enfuriada pels vidres de la llum,
incendi perdut al cel de foc, mai més en fosca gerra. (*L'ou de la gallina fosca*, fi de l'I, 1)⁴⁵³.

En general, en *L'ou de la gallina fosca* domina la fórmula de l'exemple, és a dir, *A + verb + com B*, seguida de l'*A com B* entre substantius⁴⁵⁴. Entre els símils primers, és a dir, verbals, tenim aquest senzill: “El sol regalima com un cargol mullat / pel ventim d'agulles que et lleparà els turmells;” (I, 10, v. 17/18); el normal, però, és que el símil aparega en oracions llargues tan cares a Navarro en *L'ou de la gallina fosca*; per exemple, al poema I, 13 trobem un “cos” que “cerca/ les sines on s'han deturat les meves mans, / mort el migdia a cops de llavis mig oberts/ i dents menjant terra, com feres en flames.” (I, 13, v. 11/14). El poema I, 6 és un dels pocs -amb el llarg “Glossari d'acomiadament”- que té dos símils; en un cas Navarro empra la fórmula *A com B + verb*: “Braços com gatzolls eixamplant camps de roses/ enllà del rocam on esbarzers s'incendien / sedecs de mar.” (I, 6, v. 7/9); en l'altre elideix el verb creant un fals *A com B* de substantius: “I prompte el cel com una enorme pell d'ase, / amor” (inici); en aquest cas tindríem un “serà” elidit. Un altre exemple de verb elidit és el “penetra” en aquests versos: “Ai, la tardor/ dintre meu com un verí! (I, 9, v. 11/12). Navarro sol posar entre els termes real i figurat, a més del verb, algun sintagma: ací “dintre meu”. Fet que aprofita per introduir encara més recursos retòrics; un exemple: “i la sang, pasturatge de

⁴⁵³ L'esquema imatgístic més lògic seria el següent: *A* (la lluna) *és B1* (una màscara) que *V com B2, B3*. Un altre exemple de símil verbal: “ara que les brases, ullets vius de l'hivern, / fan via damunt els llits com oques roges,” (II, 1, v. 10/11); fixem-nos com és de lluny el terme de la imatge. O en aquest exemple, travat per l'asíndeton de les comes: “Esvàstiques a les sines dels núvols, bram / de l'escanyapobres, com fem, pels murs del plor.” (*L'ou de la gallina fosca*, I, 12, pàg. 33, v. 4/5); travat com la violència nazi.

⁴⁵⁴ Navarro deixa d'emprar a *L'ou de la gallina fosca* l'ausiasmarquà *Com B, A de grills*. . .

llaunes, resta/ freda com una torxa deturada allí” (I, 7, v.); el “freda” s’oposa a la “torxa” però potser no a la “torxa deturada”.

La fórmula *A com B* apareix senzilla a la fi del llibre, al “Glossari d’acomiadament”: “Brosses marines als teus llavis dient-me adéu, / adéu, llençols com fantasmes per les teulades, / adéu, qui em traurà les escates daurades dels ulls?” (v. 14/16, cinquena estrofa). Comparar “llençols” i “fantasmes” no és molt original; la imatge és bonica pel seu conjunt; per exemple, perquè la imatge “fantasmes” del v. 15 es relaciona amb la manca de vista del vers següent.

Potser el símil més bell siga el darrer del llibre, una verdadera metapoètica navarriana: “Fulles d’albanells dintre les cambres, dintre/ vidrioles de carn: el cap com una allau de plomes.” (“Glossari d’acomiadament”, v. 39/40). Ens sembla una manera perfecta d’unir, com el Segon Manifest Surrealista, escriptura, sexe i revolució. Pel que fa a la càrrega semàntica del símil, cal dir que Navarro, com a *grills*. . . , centra el símil en quatre camps semàntics: el temps, els animals, el cos i la violència. Com ja ha estudiat V. Escrivà (1979-1980), compara Navarro el temps amb l’“animalogia”; a la part I uneix tres fenòmens meteorològics amb uns altres tres animals en una seqüència epicoimatgística: primer cau la lluna-”au” (I, 1), després trobem el “cel”-”pell d’ase” (I, 5) i a la fi cau el “sol”-”cargol” (I, 10). A més, com han analitzat Esteve (1991) i Viana/Camarasa (1981), es compara el cos metonimitzat amb la violència i l’erotisme: “dents”-”flames”, “braços”-”gatzolls”, “sang”-torxa”. En el tercer cas els mescla entre si: “cap”-”allau de plomes” (cos-animal) o “tardor”-”verí” (temps-cos); la darrera associació serà important a *Bardissa de foc*.

4. *BARDISSA DE FOC*

El llibre *Bardissa de foc* fou escrit a València, entre març el 1979 i febrer del 1980 i va aparèixer en l’editorial Llibres del Mall de Barcelona el març del 1981, quan segons la contraportada Navarro era professor de filosofia en un institut de Tortosa. Suposa la segona col·laboració de l’oliver en l’editorial catalana després de *L’ou de la gallina fosca* i al nostre parer és la seua primera obra mestra. A la fi del llibre apareixen uns “Fragment d’endrecs” on Navarro escriu: “Aquest discurs també va dedicat a Gaspar Jaén, Dolors Català, Pere Sánchez i Segarra i Empar Ripoll.” El llibre va dedicat a l’obertura a G. F. i ho acompanya amb un vers de Dant, en concret el darrer abans del cercle dels luxuriosos de la *Divina Comèdia*: “*e vegno in parte ove non è che luca.*”

El títol és temàtic; apareix al següent passatge: “Les ciutats d’Europa veuen arribar dintre la boirassa les naus de folls. A Schleswig-Holstein, temps enrera, havien traçat ja el cercle sagrat, la bardissa de foc.” (“Lluna de terra”, I, f. 2/3). Cal relacionar aquest passatge amb “Vaixell de folls”. El títol *Bardissa de foc* fa referència a la imatge bíblica de Moisès que apareix a l’*Èxode*; Moisès

pasturava al Sinaí quan veu una bardissa que “cremava i no es consumia”; s’hi acosta i la bardissa és Déu que li diu: “-Moisès, Moisès! – Ell respongué: -Sóc aquí. [. . .] -Jo sóc el Déu del teu pare” (Ex, 3, 4/6). Li mana que traga els israelites d’Egipte. Moisès li diu: “si ells em pregunten: “Quin és el seu nom?”, què els he de respondre? Llavors Déu digué a Moisès: -Jo sóc el qui sóc. I afegí: - Digues als israelites: “Jo sóc” m’envia a vosaltres [. . .] El Senyor, el Déu dels vostres pares” (Ex, 13-15). La importància dels noms anirem veient-la a poc a poc.

El poemari té una introducció anomenada paradoxalment i mallarمهانا “L’inici impossible”, el text més llarg, i un “Epíleg”, el més breu. Enmig 4 subparts de 8 poemes numerats amb dígit romans: “Lluna de terra”, “Els ulls del fred”, “Mussol a les ruïnes” i “Camp de les aigües”. El poema I de cada part és més llarg que els altres i va aprimant-se com la possibilitat de salvació del jo líric malgrat els seus plors, precés i alhora ordres: 10 paràgrafs el de “Lluna de terra”, 11 el d’“Els ulls del fred”, 6 el de “Mussol a les ruïnes” i 4 el de “Camp de les aigües”. En els títols apareixen 4 elements barrejats: *bardissa* de *Foc*, “de terra”, “de les aigües” que apaguen el foc, però no el de la *bardissa* divinal de Moisès; l’aire prové de la lluna i el vol del Mussol. Si sumem els textos ens adonem que, abans de l’“Epíleg”, el llibre té 33 poemes, com l’edat de Crist, com el jo-mort del darrer poema de “Camp de les aigües”; a l’“Epíleg” la resurrecció, però, no és possible, ja que ningú ha mort.

L’estructura del llibre és apuntada amb lucidesa per Vicent Salvador⁴⁵⁵: “També podem trobar un poema que vulga, d’alguna manera, sintetitzar tot el poemari com s’esdevé amb el que clou – i epiloga- *Bardissa de foc*, de Joan Navarro.” (Salvador, 1984: 215); el mateix podem dir del poema V de “Lluna de terra”. Destaquen pel que fa a l’estructura la circularitat i la tendència al bimembre i trimembre (en paràgrafs, paral·lelisme etc.), com anirem veient.

Per primera vegada en la producció navarriana la fi del llibre no només inclou un assassinat, sinó que s’assassina el discurs mateix. El llibre, molt ben travat, comença per la fi: “Començo el camí que Alfa traçà més enllà de la murada del temps”. Hem d’afegir també que comença com una faula: “quan les bèsties ploraven a les coves, la mar es planyia per ésser tan gran, i els galls vivien feliços a les gàbies.” El temps de la història és el dels contes tradicionals, indefinit, mentre que hi ha algun espai real i concret⁴⁵⁶. A la fi de *Bardissa de foc* trobem no una moralitat, ni una amoralitat, sinó un *plaudite* anticatàrtic: un “Epíleg” metapoètic; no debades el mot “bardissa” ja inclou el mot “bard”. D’alguna manera com diu Jaén (1986: 11) el broll navarrià es relaxa; el lèxic és més precís, estrany només quan pertoca. El temps de la narració és nietzscheà: primer avança com un

⁴⁵⁵ També reflexiona sobre la ciutat: “Joan Navarro, a *Bardissa de foc*, dibuixa el seu jo poètic errant per la ciutat, esdevinguda cervell de carrerons per on encaçar l’amor perdut: ‘Saps, per les nits burxo el cervell de ciutat i no et trobo. [...] saps, per les nits esdevinc pelegrí de tu’. No es tracta d’anècdotes biogràfiques sinó d’una constant que imposa una vinculació intrínseca entre poesia i ciutat, al meu parer. La poesia és assimilable a la civilitat, a la *civitas*” (Salvador, 2000: 132-133).

⁴⁵⁶ Trobem el “vidriol de Xipre”, “nàufreg imaginària de la ruta de Sicília”, “A Schleswig-Holstein” i “Bretanya”.

malabarista, amb grans salts enrere i avant, i després com un equilibrista, és a dir, amb xicotetes passes enrere o avant, just per avançar a poc a poc fins que a la fi del llibre la narració esdevé linial: just quan el jo perd la ciutat (“Camp de les aigües”, IV) i deixa “la cambra” (“Camp de les aigües”, V), fuig *Camp* a través i és assassinat “vora les aigües” d’un tret-mirada. Abans, però, aquest final, com diria “L’inici impossible”, ja estava traçat i l’havíem llegit els lectors/es: “Sento com tibes l’arc” (“Mussol a les ruïnes”, VII) o “El meu cos foradat per la fúria del Caçador” (“Camp de les aigües”, I). Cap a la fi del llibre ocorren les diverses morts, que són en realitat 3 i 1 com la trinitat protagonista (jo-A-Altre): la de “Camp de les aigües”, VII-VIII, la de l’“Epíleg” i la de la contraportada anònima on es torna, com diria Salvador, a “sintetitzar” el llibre; la contraportada fa així:

Desig d’escriure l’impossible i penedir-se’n. Matar donant vida. Discurs d’un farsant, d’un rabiüt truà⁴⁵⁷. La casa es crema i vosaltres sou dins. Sou el navegant que la mar s’empassa, l’assassí que la mort mata. Sou vosaltres, mentiders, els qui traspassant la Bardissa, torneu i ens conteu aquesta bruta història d’un desert de foc.

Cirlot escriu: “Atravesar el fuego es símbolo de transcender la condición humana, según Eliade en *Mitos, sueños y misterios*” (Cirlot, 2004: 216). *Bardissa de foc* de Navarro com ha dit Marrugat, té mil i una interpretacions; no es consumirà mai, com la bardissa de Moisés, malgrat dir la nostra. Tampoc ningú no creua una *Bardissa de foc* o viatja amb un “Vaixell de folls” i ix sa i estalvi; potser el poeta, hereu de Rimbaud, és un *maudit* bruixot, un foll, un “bard insà” en la bardissa punyent de l’escriptura. Segons el *DFab* “bardissa” vol dir: “Clap o vorada d’esbarzers, arços i altres plantes incultes, esp . espinoses. // Tanca feta d’esbarzers, arços, etc. // Cobert d’esbarzers, sarments, etc.”.

Hem decidit analitzar tots els textos del llibre. Per facilitar el lector/a el seguiment de l’anàlisi, subratllem el canvi de paràgrafs en els poemes inicials de llibre o de part, i el canvi de poema del II al VIII. Com són poemes en prosa, emprem a partir d’ara l’abreviatura “f.” com a frase.

4. 1. Anàlisi i interpretació dels textos

4. 1. 1. “L’inici impossible”

La cita de Novalis que encapçala la secció diu: “Ara sé quan serà l’últim matí -quan la llum deixarà de foragitar la Nit i l’Amor – quan el son serà l’únic somni etern i inesgotable.”⁴⁵⁸. El jo sap el futur: la mort. El poemari comença pel “Començo” i de sobte veiem que es tracta de poesia en

⁴⁵⁷ Pel que fa al “truà”, veieu més avall *La paraula no és l’èsser*.

⁴⁵⁸ Pertany a l’inici del IV dels *Himnes a la nit* de Novalis (1985: 41).

prosa. Un jo es presenta com a caminant:

Començo el camí que Alfa traçà enllà de la murada del temps quan les bèsties ploraven a les coves, la mar es planyia per ésser tan gran, i els galls vivien feliços a les gàbies. (L'inici impossible, f. 1).

A l'igual que el jo líric, també nosaltres comencem el llibre. Per tant, *Badissa de foc* equival a camí. Quan “m'aturo vora les aigües.”, muir el jo líric i el llibre (“Camp de les aigües”, VII). El camí, però, sembla que no és espacial sinó temporal. Algú anomenat Alfa, potser Déu, el construí en un temps o un espai abans del temps, immemorial, quan les faules i els contes; el mot “immortal” és el darrer del poemari. Per tant, la versemblança de tot el poemari/ficció/camí queda ja de sobte i des de l'inici suspesa⁴⁵⁹; no es tracta de la paradoxa “Això era i no era”⁴⁶⁰ sinó de la tautologia “Començo/Alfa”. La metàfora *B d'A* de “la murada” en aquest cas “del temps” es repetirà al llarg del llibre, així com l'anar més “enllà” sempre tan romàntic; circularment apareix a la fi del llibre, és a dir, just abans de l’“Epíleg”, al vers darrer de “Camp de les aigües”: “Enllà de la murada no hi ha jardins, ni boscos, ni fonts.” Potser hi ha un clic d'ull a l'Espriu d'*El caminant i el mur* com diu Marrugat (2013: 342); o al Nietzsche d'*El caminant i l'ombra*. L'oració principal té una certa rima interna en *a* (“traçà enllà” i en capicua “la mar [...] tan gran”) i una al·literació de la sibilant *a* la fi del paràgraf: “i els galls vivien feliços a les gàbies.” A la mar no li serveix de res “ésser” i sobretot “ésser tan gran”⁴⁶¹. El jo no té lliure albir, és empresonat en la seua via/vida.

El primer paràgraf de “L'inici impossible” comença tautològicament i en moviment amb el “Començo el camí que Alfa traçà”⁴⁶² i acaba just amb el mot anticinegètic “gàbies”. El títol mallarmeà “L'inici impossible” s'imposa; malgrat tot, es nega el que s'afirma ja que els daus de l'atzar es llancen i naix la poesia. L'estructura trimembre és molt recurrent en la poesia navarriana; en aquest cas hi ha 3 subordinades adverbials d'hendecasíl·labs, amb el “quan” elidit a la segona i tercera. També és molt comú el joc de repeticions/oposicions i interior/exterior; en el primer cas tenim els sinònims “ploraven” i “es planyien” front a “feliços”⁴⁶³; en el segon cas tenim la “mar” (a

⁴⁵⁹ Nietzsche escriu al seu *Ecce Homo*: “este ser *décadent* y a la vez *comienzo*” o “tornarse a si mismo como un *fatum* (destino)” (2002: 25 i 35).

⁴⁶⁰ Aquesta apareix també a la pel·lícula admirada per Navarro de Wenders/Handke: *El cel sobre Berlín*.

⁴⁶¹ La hipèrbole del “tan gran” tornarà més avall ambigüament unit a la infantesa o al fracàs: “uns caminois que com serpetes suraven al mig d'un gran desert de núvols.” (“Lluna de terra”, I, f. 5), “el cos de la desfeta del meu gran amor.” (“Lluna de terra”, IV, f. 1) i “jo desert d'àngels i tu amb la gran espasa que em confon la mirada.” (“Els ulls del fred”, VIII, f. 1); fins i tot aquesta “gran festa” podria ser la de la mort del jo líric: “i em poso el tratge per a la gran festa.” (“Els ulls del fred”, VII)

⁴⁶² El “traçar” apareix de nou en aquests dos fragments: “A Schleswig-Holstein, temps enrera, havien traçat ja el cercle sagrat, la bardissa de foc.” (“Lluna de terra”, I, f. 3) i a “senyor d'esguard ombriu, traçador de secrets i clars camins.” (“Camp de les aigües”, V, f. 1).

⁴⁶³ La felicitat explícita només tornarà amb el seu sinònim “benaurança”: “I els jardins es van omplir de fulles, i les músiques morien als racons de les cambres desertes d'aquell palau que creixia enllà dels tres xiprers de la benaurança.” (“Mussol a les ruïnes”, f. 1). En canvi, els plors són comuns; a “Mussol a les ruïnes” trobem la “pluja” i la “tristor” del

priori externa) front a la “cova” i “gàbia” (internes). Sembla un poc l’adynata, el món a l’inrevés, ja que alguns no s’accontenten amb el que tenen: les bèsties volen eixir o ser homes; desitja ser xicoteta la mar hiperbòlica (v. fi de “Lluna de terra”, I); i uns altres, com els galls, s’accontenten amb la presó. Recordem que les “gàbies” també és un terme mariner; menys plausible veiem els “galls” com a homosexuals. Aquesta animal tornarà a “Els ulls del fred”, VIII: “¿Per què vens com un lladre ara que el Gall dorm a la gàbia?” (f. 2). Aquest Gall en majúscula potser és el sol o el “El Gall de Foc” de la plaqueta “Els guants del fred” de *La paüra dels crançs*.

Potser simplement aquesta frase inicial de “L’inici impossible” siga un circumloqui de la nit: de nit els galls no ixen o canten i hi ha massa perill per als ramats. El concepte “Alfa” ens remet a l’inici del temps, al *Gènesi-Apocalipsi* de *Bardissa de foc*. Aquest Alfa inicial apareixerà al llarg del poemari sota diverses màscares, sobretot la A, que Marrugat relaciona amb el K. de Kafka, i nosaltres, gràcies a la bibliografia d’“El pensament i el mirall” de Jaén, amb A, protagonista de *L’any passat a Marienbad* de Robbe-Grillet/Resnais. Si açò és cert, el poemari seria un intent de renaixement personal i records; en la pel·lícula francesa, i en general en l’obra de Resnais, la des/memòria ocupa un lloc central. Al capdavant el poemari comença amb tres A, una en la dedicatòria (“A G. F.”), una amb la cita de Novalis (“Ara sé”) i intrapoèticament amb l’ “Alfa” de “L’inici impossible” (“Començo el camí que Alfa traça”); circularment, a l’ “Epíleg” també hi ha tres A: “A [...] Altre [...] Aquell”.

Al segon paràgraf de “L’inici impossible” torna a insistir en la mateixa idea de l’inici i de l’impossible. Tot és conegut, no hi ha res nou sota el sol i el subsòl; el cercle ja és tancat abans de l’inici:

Aquesta cambra coneix el meu principi, i a boqueta de nit va dictant-me, a cau d’orella, el just moment en què el dansaire s’enfonsarà als peus d’aquell tossal que no coneix el llenguatge de les ones, ni els crits de la mar. (L’inici impossible, f. 2).

El jo és passiu i algú altre ens conta l’inici de la fi. Abans era Alfa, ara eixa “cambra”. Gràcies al díctic espacial, podem comparar el jo líric amb les bèsties i els galls. Les cambres són les coves de les persones; com deia Plató, el cos és la presó de l’ànima; som bèsties lligats a l’ombra de la caverna. La cambra és garjola, és a dir, matriu i presó. El joc intern/extern ja és servit. Som creats, ens tracen, però no vivim la veritable vida. En el principi era el Verb: per això la cambra personificada dicta (“traça”) estranyament en veu baixa el gran secret, el mateix que coneixia el jo a

text II; també a la fi del poema V: “Plorós, menjo cendra sota timbals de lluna.”. També trobem més avall els plors desconsolats de Maria Schneider a *L’últim tango a París* (“Camp de les aigües”, III, f. 2); “De la cambra estant veia espurnejat les pedres del cel; amb llàgrimes als ulls llegia el meu destí.” (“Camp de les aigües”, fi de V).

la cita de Novalis: el “just” moment sempre “injust” de la mort, del soterrament sota el “tossal”, mot que ens remet a Dant, però també a Pavese. El mot just apareix unit sempre al concepte temps. En les dues primeres línies tenim “Començo” i “el meu principi”; aquest mot darrer també pot tindre un sentit moral.

El dansaire pot ser tres coses: el desdoblament del jo líric, l'equilibrista de “Lluna de terra” (I), però també el sol o la lluna que davallen dubtosos al capvespre o a l'alba respectivament. L'aire del dansaire s'acabarà, l'alé s'extingirà, el moviment descendent s'aturarà. El dansaire és un personage clau en la filosofia cantarina i saltimbanqui de Nietzsche. El futur, poc emprat a *Bardissa de foc*⁴⁶⁴, va unit inexorablement a la mort; normalment el que domina és el futur immediat on alguna amenaça s'acosta. La “cambra” és paradoxalment oberta gràcies a la vocal “a”⁴⁶⁵, com era per definició l'Alfa. Se'ns promet, potser, que la porta de la percepció s'obrirà qualche dia. La lectura, però, també pot ser negativa; hi ha tres cambres consecutives: primer trobem “aquesta cambra” capvespral (f. 2) però prompte “Els crisantems cremen l'aire de l'estança.” (f. 4) i de sobte veiem “un pànic de buit, de cambra buida, d'espai buit m'agafa i tremolo” i el jo se sent “perdut” (f. 12); sembla que el jo líric ja era sol -mort- quan diu “aquesta cambra” a la f. 2. El tossal és líquid i marí però alhora, aliè al consell dèlfic, no es coneix a si mateix: com les persones de les coves, viu immers en la ignorància; és “foraster” com llegirem més avall.

Navarro empra el llenguatge col·loquial i metonímic, de proximitat -com “boqueta”, “a cau d'orella” o “als peus”-, fet que xoca amb el misteri de la locució navarriana. Abunden les referències metapoètiques com: “dictar”, “llenguatge” o una “boqueta” i “cau d'orella” que s'oposen als “crits”; el mar que abans es planyia (f. 1) ara ja crida enfurit potser per la tempesta. El jo líric en els dos primers paràgrafs té tres correlats objectius, tot relacionats amb el moviment: caminant, dansaire i navegant.

El tercer paràgraf de “L'inici impossible” comença així: “Amb la llum de l'hora baixa em rento la cara. Els crisantems cremen l'aire de l'estança.” (“L'inici impossible”, f. 3/4). Si a la f. 2 trobàvem “a boqueta de nit” ara trobem un bonic circumloqui del capvespre i més avall també el “dolor del dia” (f. 9). La imatge de la f. 3 és sinestèsica, ja que es mescla la vista (“llum”) amb el tacte (“rento”). Les dues oracions s'enllacen amb la rima interna assonant (“baixa [...] cara [...]

⁴⁶⁴ Ací a “L'inici impossible”, f. 2; també a “Els ulls del fred”, VI: “Aviat arribarà l'àguila que viu al cim, cansada de sobrevolar murades, de vigilar palaus que sols Tu pots habitar.”. A la fi del text VII de “Mussol a les ruïnes” llegim: “Quan cauré mort com un cau el cos mort?”. El poema I de “Camp de les aigües” també acabava amb una interrogació sobre la mort: “Quan serà el meu cos camp de les aigües?” (f. 9), a l'inici el poema, és a dir, amb futur circular llegíem: “La mar fremirà igual que ho féu quan mataren aquell cavall vora les aigües.” (f. 1). El futur domina sols i just els dos darrers poemes on apareix: el V de “Camp de les aigües” i l’“Epíleg”. ; en el primer el subjecte és “L'hivern” i el poema acaba així: “Criminal, cerclarà la ciutat i les selves, la mar.” A l’“Epíleg” llegim: “Farsa del discurs. A no arribarà mai a contemplar la seva pròpia mort, malgrat el joc d'espills i navalles que l'espai li regala.” (f. 1/2).

⁴⁶⁵ Hi ha una certa rima interna en *a*: “enfonsarà [...] tossal [. .] mar” al segon paràgraf; al primer hi havia “traça enllà [...] gran”.

estança”) i l’al·literació de la *m* i la *l*; també amb l’antítesi “renten”/”cremen”. És paradoxal que el crisantem, símbol de la immortalitat (al Japó) provoque la mort. La llum de la f. 3 no renta, sinó que crema; el capvespre remet al llumí del sol en consumir-se, al foc, i el crisantem remet a Crist, a Déu:

Oh Déu meu, com creixia el foc en aquells cossos vora el riu. Un munt de cendres, ara, damunt de les aigües, camí de l’oceà; aquelles aigües que pudien a magnòlies i a mort. (L’inici impossible, f. 5/6/7).

El sintagma “Oh Déu meu” pot ser una frase dita però també una invocació; es repeteix al llarg del llibre⁴⁶⁶ i dota el text de col·loquialitat i de dramatisme, mescla de monòleg i de “tragèdia” (“Epileg”). Torna la “cambra” inicial ara com a “estança”. La cambra equival al cor, al refugi, però també al cervell: des de la f. 2 sabem que la cambra sap, coneix el seu destí: allí va unida al verb “enfonsarà” i amb aquest verb en present apareix més d’una vegada. S’acumula el lèxic igni, no debades el títol és *Bardissa de foc*; es “creix” per a la “mort”; la incineració de cadàvers ens remet a rituals asiàtics en rius sagrats “camí de l’oceà”; potser el jo líric no siga més que un d’eixos metonímics “cossos” i que “el camí” de la f. 1 i aquest de la f. 6 siga el mateix: un ser per a la mort, sense lliure albir perquè tot és ja determinat i traçat per Alfa. La magnòlia s’oposa al crisantem i potser simbolitza la mort. Hi ha un *crescendo* d’accions: “crema”, “foc”, “cendres”, olor a flors/pudir. En Navarro l’aigua sol ser plural; per exemple, la quarta part de *Bardissa de foc* és “Camp de les aigües”.

El quart paràgraf de “L’inici impossible” torna a ser una sola oració com els dos primers:

Una tardor de ferros rovellats encercla la ciutat mentre pacto amb les aus que travessen el cel, i el caçador ocult esmola el ganivet, besa amb els seus ulls el ferro del fusell. (L’inici impossible, f. 8)⁴⁶⁷.

Com dirà després la cita de Nietzsche de “Lluna de terra”, la tardor és el fred i l’enemic.

⁴⁶⁶ En aquest “Inici impossible” llegim: “Oh Déu meu, com creixia el foc en aquells cossos vora el riu.” (f. 4). A “Els ulls del fred”, VIII: “I els seus ulls, com foc flamejant, oh Déu, aquesta agonía que em comprèn, i jo desert d’àngels i tu amb la gran espasa que em confon la mirada. (inici); i a la fi de “Camp de les aigües”, al poema VIII: “Oh Déu meu, quin sac de misèria.” (f. 8). A “Mussol a les ruïnes”, I trobàvem directament un tu-Déu: “Déu, Déu, és aquest el camí? El silenci esgotant-se per les gateres.” (f. 15/16).

⁴⁶⁷ En el poemari domina l’asíndeton. El polisíndeton acompanya la urgència per una vinguda que no esdevé, com ací. Al poema I de “Mussol a les ruïnes” trobem circularment la conjunció inicial “i”: “I els jardins es van omplir de fulles, i les músiques morien” (f. 1) i “I els rellotges muts, muts. [...] I ningú no arribava.” (avantpenúltima i darrera frase); el poema IV de “Mussol a les ruïnes”: “mentre espero que arribes i no vénis, i la nit s’estén com un riu criminal”; al mateix poema abunden les parelles de noms amb i al mig: “Jacint i roses, boira i setí [...] l’escut i el broquer, la llança i la destal”. La relació entre el tu i el jo és complexa; el jo diu: “no sé on vius, ni sé on mors” (“Mussol a les ruïnes”, VI); al poema VIII d’“Els ulls del fred” comença així: “I els seus ulls com foc flamejant [...] i jo desert d’àngels i tu amb la gran / espasa que em confon la mirada”; el jo cercaria el tu però és “I jo segrestat en aquesta cambra.” (fi de “Mussol a les ruïnes”, II); aquesta imatge final amb “i” inicial, recurs bell i efectiu, torna a “Camp de les aigües”, VI: “I la mar besa les ungles de la lluna.”. A la fi de “Camp de les aigües” s’enllacen les negacions: “Enllà de la murada no hi ha jardins, ni boscos, ni fonts.”; i les identificacions amb els “ques”: “I’ Altre, que sóc jo, que és/ A. (“Camp de les aigües”, I) i “a un mateix, que és ell i és l’ Altre.” (“Epileg”).

L'adjectiu "rovellat" debilita el "ferro" però alhora el fa més perillós per a la pell (v. "Lluna de terra", I, f. 10); el temps rovella les fulles que cauen marronoses a la tardor. El jo líric "pacta", és a dir, parla amb el superior, amb el de dalt, com a "Lluna de terra", II. Ara bé, no sembla que el jo ciutadà tinga escapatòria, "encerclat" entre la tardor i el caçador, entre el "ferros" inicial i el "ferro" final de paràgraf. Potser la diferència ens la indica l'oposició fònica i semàntica: passem d'"esmola" a "besa"; també es passa de l'al·literació de la *r* i les oclusives a inici de paràgraf al domini de la *s* i la *f* de la fi. El caçador és "ocult" i si fem cas a "El pensament i el mirall" de Jaén (1981) és un "sweet hunter" de Ruy Guerra: per això sinestèsicament besa (gust) amb els ulls (vista). Com en molts autors dels 70, l'amor i el dolor s'uneixen. Al text que estem treballant s'oposen "encercla" i "travessen", com en l'estructura de *Bardissa de foc*.

Al cinquè paràgraf de "L'inici impossible" reпрén el concepte capvespre: "Veig el dolor del dia i als meus ulls s'enfuig lentament la llum." ("L'inici impossible", f. 9). Aquest metonímic "els meus ulls" segueix "els seus ulls" (f. 8) en pla/contraplà; recordem la sentència de Plotí⁴⁶⁸ dels ulls i el sol. Sense llum, són *els ulls del fred* com diu la segona part de *Bardissa de foc*. El jo com el roig capvespre es dessagna "lentament"; aquest adverbi no sembla a priori compatible amb "fugir". Rimen en assonant "s'enfuig" i "llum". Semànticament la frase diu "Veig [. . .] i" deixi de vore. El motiu de la fugida és exposat a continuació: "Em trobo foraster de mi mateix, ocupant d'un país que no reconec com a meu." ("L'inici impossible", f. 10); la rima interna en *e* és clara. S'oposen molts verbs del paràgraf: "s'enfuig", "foraster" i "ocupant", "em trobo" i "no reconec".

El jo líric esdevé en una altra màscara "foraster", apàtrida; podem associar com a metàfora *A*, *B* el "mi mateix" (*A*) amb "país" (*B*). A la tercera oració del paràgraf apareix la idea del suïcidi: "Em menjaria la meva carn per tal d'esdevenir tomba meva, presó de la meva calavera."; la rima interna torna a ser clara -ara en *e/a*- en aquests 3 enneasíl·labs. El jo líric aspira al tabú de l'autocanibalisme, a l'antropofàgia cristiana. El jo aspira no a la salvació sinó paradoxalment a la mort, a la metonímica "tomba": morint sobreviu, com Crist; i es reconeix a si mateix com deia a la f. 10, com veurem a "Camp de les aigües", VIII. La imatge *A*, *B* identifica en tautologia "tomba" (*A*) i "presó" (*B*).

Al paràgraf sisé de "L'inici impossible" insisteix en la idea de fugida de la f. 9. Navarro empra una cita de la Bíblia, en concret dels *Salms*:

Escolta el meu prec, Déu meu; quan et suplico, no t'amaguis! Escolta atentament i respon-me! Vaig perdut, portant arreu el meu dolor, [...] Dintre meu sento el cor adolorit, s'apodera de mi un pànic de mort,

⁴⁶⁸ L'entrada "Ojo" del *Diccionario de símbolos* de Cirlot comença així: "La expresión de Plotino: que el ojo no podría ser el sol si no fuese en cierto modo un sol, expone el fondo y la esencia de la cuestión." (Cirlot, 2004: 345).

m'agafa por i tremolo, m'envaeix l'esgarrifança. I dic: 'Oh si tingués les ales del colom! D'una revolada aniria a aixoplugar-me. Fugiria errant, ben lluny, i m'estaria al desert. De pressa buscaria un recer contra ventades i huracans.' (Sl, 55, 1-9).

Navarro, però, inverteix l'ordre bíblic: "Si tingués les ales del colom fugiria a les muntanyes que creixen al ventre del desert, on l'huracà és un estrany;" ("L'inici impossible", f. 12). De la mateixa manera que l'aire és assassinat a la f. 4, també ací l'huracà és impossible; és tan "estrany" com "foraster" el jo a la f. 10; trobem la rima "huracà" i "estrany". La fugida del jo líric és impossible:

però un pànic de buit, de cambra buida, d'espai buit m'agafa i tremolo, i vaig perdut arrossegant el meu dolor; i no arribes, no arribes, i pujo a les torres i et crido amb forta veu, i no arribes, criminal, per a matar-me. (L'inici impossible, f. 13/14).

La fugida és impossible; ho insinua el fet que l'oració siga la número 13, la de la mala sort; ho avança que sempre hi ha l'adversativa "però"; també que s'ha acabar la possibilitat de la condicional o el subjuntiu (f. 11 i 12) i el principi de realitat del present s'imposa. Des de l'inici del poema que estàvem esperant un verb en moviment del jo que fos real i resulta que passem del "començo el camí" a aquest "vaig perdut arrossegant"; se'ns descriu un *via crucis*; apareix per triplicat l'*horror vacui* i el fred i la por del "tremolo". També la fugida és impossible perquè hi ha obstacles gràfics que traven el flux: les comes i el polisíndeton de la *i*. A més resulta cacofònica també la repetició quequejant del mot "buit" i del verb arribar.

El jo va "perdut" en el seu particular *via crucis*; el "dolor" del correlat objectiu dia de la f. 9 ja és assumit com a propi: "el meu dolor". L'*horror vacui* a la f. 14 és causat per l'absència del tu. Aquesta ascensió del jo es trenca amb el "criminal, per a matar-me" final; és a dir, el jo cerca el tu perquè l'assassine (com a *Hiroshima mon amour* o la mort de Sèmele)⁴⁶⁹. El jo apareixia a "cambra" (f. 2, f. 13) o "estança" (f. 4); la seua fugida fora de la ciutat (f. 8), de la casa des de la torre (f. 14) no és possible; com si patira agorafòbia; o com si només li esperara allí la mort o l'assassí extern com a la fi de *Camp de les aigües*. No contesta, al jo, el tu líric que apareix just ara en el poema; potser és el mateix "Déu" de la f. 5. En la missa escoltem: "Una paraula teua serà prou per a sanar-me"; aquest tu, però, ni parla, ni arriba.

El poema "L'inici impossible" acaba amb una oració solitària: "Ara, la memòria va escopint-

⁴⁶⁹ Escriu Ciril sobre la bardissa o "Zarza": "Pureza virginal que arde y se consume. La zarza encendida bíblica, de otro lado, tiene relación con el mito de Sèmele, desde el punto de vista del simbolismo." (Ciril, 2004: 472). Sèmele no es creu que Zeus l'ha engendrada i exigeix comprovar-ho: "amb un altre llamp més lleuger (...) l'arma de segona. Pren aquesta i entra a la casa d'Agènor. El seu cos mortal no va poder suportar aquell cataclisme celestial i va cremar-se a causa del do del seu espòs."; consultat a Ovidi (1994: 106-107).

me bocins de memòria.” (f. 15, fi); a la f. 2 llegíem “va dictant-me”; els bocins són els poemes de *Bardissa de foc*, el cervell és la “cambra” del temps; és a dir, *jo* equival a “bocins de memòria”, el *jo* és el “dictat” o el discurs, el llenguatge o, si voleu, *Bardissa de foc*. La identificació entre el *jo* i els llibres la trobàvem en la contraportada: “Sou vosaltres, mentiders, els qui traspasant la Bardissa, torneu i ens conteu aquesta bruta història d’un desert de foc.” Si l’“Epíleg” començarà amb un “Farsa del discurs”⁴⁷⁰, el text darrer del llibre, la dedicatòria, inclou també el mot “discurs”: “Aquest discurs també va dedicat. . .”; la dedicatòria també és un “bocí”, ja que s’anomena “Fragment d’endreces”.

A “L’inici impossible” trobem dos “ara” units a la mort : “Un munt de cendres, ara, damunt les aigües, camí de l’oceà; aquelles aigües que podien a magnòlies i a mort.” (f. 4) i “Ara, la memòria va escopint-me bocins de memòria.” (fi). Aquesta posició final de l’“ara” és normal al llibre com anirem veient. Amaga però una cruel veritat: un cop mort el passat o mort el *jo* líric, no hi ha futur i, per tant, l’“ara” arriba tard.

4. 1. 2. “Lluna de terra”

‘teules d’aquell dia’, ‘lluna de terra’, ‘arraps de la lluna’ o ‘cap de la nit’ estan desvinculats del seu significat lògic i denotatiu; el seu sentit el trobem ocult (...) Són, seguint la classificació de Carlos Bousoño, mostres del simbolisme d’irrealitat, el més utilitzat per Joan Navarro a tota la seua poesia. Josep Manuel Esteve (1991: 62)

La secció “Lluna de terra” té un títol paradoxal; més avall llegirem en l’eix vertical la unió entre els núvols i les serps. “Lluna de terra” duu com a capçal una cita de Nietzsche: “Aquesta és la tardor. -que et trencarà un dia el cor!”⁴⁷¹. La tardor perillosa esdevindrà víctima “fugitiva” i “lluny de tot perill” a l’inici del poema I d’aquesta secció. El poema I és llarg, sense *jo* líric, potser perquè el “tu” que deia el filòsof ja no és.

El poema I de “Lluna de terra” comença així: “La tardor s’embosca a les cambres de les mansardes com una fugitiva, lluny de tot perill, alhora que el mirall s’emplena el rostre d’estels, cometes de cabells caragolats.” (“Lluna de terra”, I, f. 1). La “tardor” havia aparegut també a

⁴⁷⁰ El mot “discurs” també apareix a l’inici de “Lluna de terra”, VIII: “Qui em parla? ¿Qui construeix aquest discurs que balla als núvols d’aquesta cambra que s’enfonsa?”; i a “Camp de les aigües”, I: “Aquest turment que em descoratja, que em fa confondre el just temps del temps: els signes abandonant els referents en el desert del discurs de l’Altre, que sóc jo, que és A. // Quan serà el meu cos camp de les aigües?”.

⁴⁷¹ És el vers inicial i el *ritornello* d’un poema pòstum anomenat “En el noviembre alemán” de Nietzsche (1998: 134- 135); Laureano Pérez Latorre, editor i traductor del llibre, escriu: “Aquí está el otoño, que te parte el alma.” Al mateix llibre podeu trobar la cita que dona nom a *Els caçadors salvatges* de Jàfer: “¡Me hice perverso caçador!” (Nietzsche, 1998: 95); el vers pertany al poema “En las altas montañas” inclòs pel mateix Nietzsche al seu *Més enllà del bé i del mal*.

“L’inici impossible”, f. 8 també personificada; allí ocupava una “ciutat” i ara s’ha acostat fins una “mansarda”; allí s’amaga com l’“ocult” caçador de “L’inici impossible”, f. 8; allí en la natura “boscosa”, i ací en la domèstica de la casa. La tardor fuig potser quan arriba l’hivern. El text s’ompli de moviments descendents: s’inclina la casa amb la mansarda i l’any amb la tardor; però també el cos quan es gita en pondre’s el sol. El capvespre se’ns descriu amb un circumloqui metafòric *in absentia*: “el mirall s’emplena el rostre d’estels, cometes de cabells caragolats”. Navarro recupera l’etimologia de “cometa” com a cosmètica; per tant els “estels” i les “cometes” són sinònims i alhora poden formar part d’una metàfora A, B⁴⁷².

El segon paràgraf diu: “Les ciutats d’Europa veuen arribar dintre la boirassa les naus de folls. A Schleswig-Holstein, temps enrera, havien traçat ja el cercle sagrat, la bardissa de foc.” (“Lluna de terra” I, f. 2/3). Marrugat interpreta molt bé la figura del foll i associa la toponímia amb una cita de la *Història de la follia en l’edat clàssica* de Foucault (Navarro, 2013: 344-345). La “boirassa” és una hipèrbole. La ciutat es personifica. Els mots “Temps enrera, havien traçat ja” remetent al començament del poemari: “Començo el camí que Alfa traçà enllà”. El cercle és sagrat per a moltes cultures, i tant Salvador (1981) com Jaén (1981) en parlen a les seues ressenyes de *Bardissa de foc*. El camí de penitència del jo és el del mateix poemari. Potser el subjecte del verb “Havien” siguen els metges o els propis folls, que encarnen el perill del diferent.

El tercer paràgraf diu:

Una aranya defallia damunt un tapís de neu, terreny de la paraula, i vidres enllà els arbres del firal descobrien la seva vertadera geografia: uns caminois que com serpetes suraven al mig d’un gran desert de núvols. (Lluna de terra I, f. 4/5).

La imatge ens remet potser al “rosebud” desvetllat a la fi de *Ciudadà Kane* d’Orson Welles. L’“aranya” (B) pot ser una metàfora de la mà (A); aquesta esdevé al seu torn una metonímia de tot l’escriptor/a; aquest és aqueixat d’*horror vacui* davant la pàgina en blanc metaforitzada en “tapís de neu”. El concepte del silenci o de l’escriptura impossible és universal: tornem al “traç” d’inici de *Bardissa de foc*, un “traç” que, impossible, defalleix.

Tornem a la casa gràcies al “tapís” com a la f. 1. Però sempre hi ha la contrapartida espaciotemporal: cap a dins-cap a fora; “vidres enllà” cal unir-lo a “lluny de” (f. 1) o “temps enrera” (f. 3). Reprenem el poema: “i vidres enllà els arbres del firal descobrien la seva vertadera geografia: uns caminois que com serpetes suraven al mig d’un gran desert de núvols.” (f. 4/5). Els vidres

⁴⁷² Els “estels caragolats” ens recorden *La nit* de Van Gogh; també els angelets o el cabell del sexe.

poden ser tant les ulleres com la finestra (v. II, f. 4). Els arbres es personifiquen dins l'antítesi; s'oposen "firal"⁴⁷³ i "desert" i també els diminutius "ois" i "etes" front a l'hiperbòlic "gran"; els arbres (B), és a dir, les persones (A) són veus, cants insignificants davant del buit del silenci suggerit per l'al·literació sibilant de "serpetes suraven": el silenci és la nostra "vertadera" essència. En l'eix vertical "serps" i "núvols" s'oposen. Les "serps" dins del símil poden ser les venes i artèries, els espermatozous, les arrels o les puntes de les branques. Les carnívores "serpetes" es mengen l'aranya moribunda. Les serpetes són també la borumballa de la fira, les pells de les serps que han mudat, però també el traç que deixen les serps a l'arena; aquest traç conforma un "plànol" però no de cel (f. 6) sinó de terra. La imatge "desert de núvols" és ambigua; ja que "desert" pot ser un nom o un adjectiu. En el primer cas els "núvols", potser de pols, s'emparentarien amb la "boirassa" de la f. 2; en el segon cas, tindriem un "desert" terrible, sense núvols. El dos símls del poema uneixen dos verbs cinegètics oposats: "s'embosca" contra "suraven".

Els paràgrafs 4, 5 i 6 cada vegada són més curts, com passarà amb el 8, 9 i 10. El quart paràgraf diu: "L'aigua de les aixetes rosega les piques mil·lenàries, cossiols de falcons que han perdut els plànols del cel." ("Lluna de terra", I, f. 6). Tornem a la imatge espacial interna/externa; ara una casa amb "aixetes", "piques" i "cossiols"; les piques i el rosegat són violents; les piques són "serpetes" perilloses. La imatge ens recorda a "las piquetas de los gallos/ cavan buscando la aurora" de Lorca. La imatge és blasfema, ja que l'"aigua" beneïda de la pica "han perdut [...] el cel"; recordem a més que el verb "perdre's" té un sentit moral. Els falcons són "folls" (f. 2), "perduts" com "una au fugitiva" (f. 1). El cinquè paràgraf diu: "Una remor de nous i panses s'enfila per les escales." ("Lluna de terra", I, f. 7); rimen "panses" i "escales". Navarro mamprén la imatge inicial de la tardor i la cita de Nietzsche: primer "s'embosca" i ara "s'enfila". El "cossiols" no té vegetals sinó animals, simbiosi comuna en Navarro. El cel és una tovalla, el cossiols s'empra per fer la bugada. La sinestèsia és clara: el gust ("nous i panses") és sonor ("una remor") i té tacte ("s'enfila"). El sisè paràgraf diu: "Qui té la paraula, té l'espasa?" ("Lluna de terra", I, f. 8). Ciriot associa *word* i *sword* (2004: 199). La paraula adàmica és el poder, ho és tot: estima, crea, mata. . .

El paràgraf seté diu: "Les fruites de l'hivern ja feia temps que morien damunt les taules embolcallades de tovalles tatuades de llunes i datileres." ("Lluna de terra", I, f. 9); al poema II també apareixeran uns "tatuatges del cel" (f. 3). Ara, després del verb "defallir" (f. 4) llegim el verb "morir". Aquest darrer rondinejava per tot el text: en el rostre de pigues o estels de vellesa i úlceres (f. 1), en el cercle de foc de l'escorpí (f3), en la tardor (f. 1 i potser f. 7) i en l'aigua (f. 6). Les "fruites

⁴⁷³ Aquesta imatge és comuna en els 70; la fira no muntada dins *Presoners d'un parèntesi* de Piera, el títol *Fira desolada* de Granell, la "fira tancada" d'Escudero (1984: 16) etc.

de l'hivern" són els fruits secs, els de la tardor. L'emboïllament ens remet al llenç mortuori i pictòric, al "tapís de neu" que hem llegit abans. La iteració de la *a/e* i l'al·literació de la *l* acompanyen el treball mortuori.

Les fruites apareixeran al llarg del llibre; just a la fi de "Lluna de terra", al poema VIII - circularment si tenim en compte que som a "Lluna de terra", I-, llegim: "¿Us dono jo la paraula, fruites de l'hivern, o sou vosaltres qui me la doneu?". A "Camp de les aigües", IV llegim que "L'hivern [...] posarà fruites de fred sobre les taules que unes monges embolcallaren." (f. 1); i tot seguit s'"embolcalla" una imatge de mort com ací: "Criminal, cerclarà la ciutat i les selves, la mar." ("Camp de les aigües", IV, fi); al capdavant el verb "embolcallar" també vol dir encerclar i inclou el mot "callar". Si l'hivern mor, potser som a la primavera o a l'estiu com insinua l'ornament tan mediterrani de la taula: llunes i datileres⁴⁷⁴.

El paràgraf 8é consta d'una sola oració curta: "Algun aprenent d'equilibrista, rovellant-se els astres, havia penjat de les palmeres la pell del cisellaire!" ("Lluna de terra", I, f. 10). L'equilibrista l'hem relacionat abans amb el dansaire i amb Nietzsche, també amb el sol o la lluna en el capvespre o l'alba. La imatge és irracional, sorprenent, ja que desconeixem els motius de tal acció. El perill és manifest: el cisell i l'aprenent no treballen bé el filferro del qual penja l'equilibrista i aquest pot caure i morir. L'equilibrista és enemic de l'artista, del cisellaire que esdevé escorxat com sant Bartomeu. El text "Camp de les aigües", II acaba així: "Ai, els soldats de terra cuita colgats vora les palmeres!". El verb "rovellar" esdevé reflexiu; pensem també que el rovell és paradoxalment polisèmic en català: és l'inici (en l'ou) però alhora la fi (en la mort). Recordeu *L'ou de la gallina fosca*. A l'alba l'ou és un rovell nou i les estrelles són rovell vell i al capvespre ocorre a l'inrevés.

El paràgraf 9é només diu: "Al mig del bosc el tritó dona l'últim crit del dia." ("Lluna de terra", I, f. 11). Aquesta imatge solitària i en absència del capvespre és molt potent. Circularment enllaça amb l'emboscament de la tardor a inici de poema. Els mots "Al mig" apareixien al mig del poema, a la f. 5: "al mig d'un gran desert de núvols." El paràgraf 10é i darrer, "últim" com deia "l'últim crit" anterior, fa així: "Una immensa platja mormola entre escumes." ("Lluna de terra", I, f. 12); consta de dos pentasíl·labs; l'al·literació de la *s* i la *m* acompanya el vaivé de l'ona. La hipèrbole "immensa" cal relacionar-la potser amb el "gran desert de núvols" (f. 5) i oposar-la a la suavitat del "mormola" que s'oposa als "crits de la mar" de "L'inici impossible". És a la fi del poema "Lluna de terra", I quan apareix un element marí.

⁴⁷⁴ És curiós que aquesta decoració aparega també al nord, a Dublín, en la novel·la *Drumcondra*: "Em vaig rentar la cara. Les datileres de la cambra de bany continuaven becant cap al mateix costat." (Navarro, 1991: 155/156).

El poema II de “Lluna de terra” comença amb una oració en tercera persona: “Gats enfuriats es barallen als garatges deserts on navilis remots naveguen en tolls de petroli.” (“Lluna de terra”, II, f. 1). Entre mots coetanis i urbans com “garatges” o “petroli” o el futur “cotxera” (f. 5) xoca l’arcaic “navilis”. Hi ha una evident pluriadjectivació: “gats enfuriats”, “garatges deserts” i “navilis remots”. Hi ha un joc rimat entre “gats” i “enfuriats”, “barallen” i “garatges” i “remots” i “tolls”. “Enfuriats” i “barallen” comparteixen camp semàntic i “deserts” i “navilis” també però en antonímia. Hi ha un joc d’espais amb la repetició dels CC locatius i una mescla de plans interior/exterior. A l’inici era impossible navegar per “tolls”, no per mars d’aigua, sinó “de petroli” -no amb petroli; tampoc el jo podrà escapar. Els gats negres ens menen als crits i a la mala sort: “Gats [. . .] de petroli.” L’al·literació de la *s* i les copulatives imita la lluita felina i la fuga del ga(t)s.

De sobte, apareix el jo líric a “Lluna de terra”:

La lluna del temps, enlairada en la torre, em vigila el vol d’una garsa: reconegut, he enfilat la mirada als tatuatges del cel i he ofert als déus tres pedres, raïm, aigua i mel. He ordenat que em tancaren la finestra, car el llop de la nit ja rondineja pels cantons. (Lluna de terra, II, f. 2-4).

Dins del temps màgic hi ha la casa, l’úter o el niu, com deia Bachelard, però també el mot “garjola” que significa tant matriu com presó. La lluna del rellotge de paret o del campanari esdevé un cronòmetre del compte enrere envers la mort del jo; la lluna és el focus que il·lumina el jo que vol escapar-se. Cal no oferir-li res, sinó llançar-li pedres per trencar-lo. El jo es sotmés per dos verbs: “em vigila” i “rondineja”⁴⁷⁵; aquest segon verb és enganyós, ja que sembla que significa rondar però en realitat vol dir “fer una fressa sorda i continuada”.

El sintagma “llop de la nit” pot ser una metàfora *B d’A*; el “llop”, cosí del gos, no es duu bé amb els “gats” i així es tanca circularment el paràgraf. També podem pensar que el “rondinejar” és una metàfora *in absentia* del capvespre. El verb “vigilar” s’allarga amb “el vol d’una garsa”; la garsa emigra en setembre, temps de la verema del “raïm”. L’adjectiu “reconegut” és destacat entre pauses i significa identificat, com diu la f. 4, però també agraït; ja que ofereix als déus regals de 3 en 3: “tres pedres, raïm, aigua i mel.”; recorden els presents dels reis Mags. L’estructura trimembre és molt comuna al llibre. El jo aspira a la verticalitat amb el pleonasma “enlairada en la torre” i “he enfilat” perquè l’horitzontalitat corporal de la mort és el perill. Potser les estrelles [A] són, en metàfora *in absentia*, “tatuatges del cel” [B]; o potser aquests són al seu torn imatges *B* dels déus; la imatge és bella: el tatuatge és, com el déu, a priori permanència, és grafia, escriptura. La “pell” és un isomot navarià. L’orgullós jo és un agent provocador: primer diu “he ofert” i després “he ordenat”; potser ordena als servents de la “torre”, com en Gérard de Nerval.

⁴⁷⁵ L’acció del “remor” que s’“enfilava” al poema “Lluna de terra”, I, f. 7 potser és posterior a aquesta.

El poema acaba amb una frase solitària: “Als barandats de la cotxera algú havia escrit el meu nom: em diuen A.” (“Lluna de terra”, II, fi, f. 5). Els desconeguts, els aliens al jo li ho “diuen”, però no sabem qui és el jo realment. El jo es presenta, com en una autobiografia gràcies a l’escriptura, a la literatura: a la fi del llibre llegim la frase de l’*Ecce homo* del filòsof alemany. El jo és sol, ha estat descobert. El personatge A ⁴⁷⁶ també era el protagonista de *L’any passat a Marienbad* de Resnais/Robbe-Grillet.

El poema III de “Lluna de terra” comença així: “Ja ho sabeu, jo sóc l’Altre, aquell que agombola mil carasses i arrapa parets quan set cercles de foc rodegen la ciutat.” (“Lluna de terra”, III, f. 1). A “L’inici impossible” (f. 8) era la tardor qui encerclava la ciutat; mai no sabrem si aquella és la mateixa ciutat d’ara, com en els poemes de Borges. Potser la ciutat encerclada és Jericó o les pecadores Sodoma o Gomorra, o Babel. Potser simplement la ciutat maleïda és un correlat objectiu del jo. El jo es dirigeix a un vosaltres, potser al tu i als seus heterònims, els déus de “Lluna de terra”, II, f. 3 o també als lectors/es; aquest “Ja ho sabeu” també apareix a l’inici del paràgraf segon (f. 3) en anàfora. S’oposen “agombola” i “arrapa”, es repeteixen “cercle” i “rodegen”; el moviment de l’agombolament és positiu però les “carasses” negatives. Navarro emprà molts numerals i indefinits en aquest text: “un”, “l’altre”, “Altre”, “mil” i “set”. La referència a l’Altre de Rimbaud sembla clara i l’etimologia “màscara” com a “persona” també.

La recerca del nom originari de la càbala, de Benjamin o dels alquimistes, apareix més oculta: “Em van donar un nom i m’assassinaren, vaig haver d’inventar-ne d’altres per tal de renàixer del fang de les paraules.” (“Lluna de terra”, III, f. 2). Les persones van ser fetes per Déu no a partir de fang, sinó de paraules. La paraula, allò que caracteritza les persones enfront dels altres animals, és la part més material, més primigènia; el sintagma “del fang de les paraules” és una metàfora *B d’A*: les paraules [A] són fang [B]. El nom del bateig, com el llenguatge per Saussure, no és natural, sinó arbitrari. L’Altre és tant el nom prohibit d’Al·là o primitiu de Jahvé, però també el de Caïm, el de la marca al front, el nefand. Lowell deia que l’infern som nosaltres mateixa i Sartre que l’infern són els altres. L’escriptura permet “renàixer”, superar els propis fantasmes. Els poetes tardoromàntics com Navarro sembla que encara hi creuen en aquest poder del Mot.

Al segon paràgraf reprén el concepte del nom: “Ja ho sabeu, m’anomenen A, i em crucifiquen a les parets, junt a les taques d’humitat, i als papers que ells guarden als secrets arxius.” (“Lluna de terra”, III, f. 3). La humitat esquerda el fang, el desfà però alhora el fa persona, el fa treballable: com el sexe, animalitza la persona i el desanimalitza. És curiosa l’avantposició de l’adjectiu “secrets”. Ocults com a censurats apareixen taques i papers, pintura i literatura. Aquests “ells” poden ser els altres, els dolents. El jo és Crist i els (dos) lladres són els papers i els arxius de

⁴⁷⁶ Potser aquest “algú” és el mateix dels que “avien” (f. 3).

la policia o de la justícia. Si la persona és paraula, els presoners són els papers ocults. La veritat és difícil, malgrat la sapiència, ja que el propi jo pot enganyar quan afirma “M’anomenen A”; els lectors/es ho saben des del poema “Lluna de terra”, II, l’anterior. El canvi, però, és substancial: ara ja no “em diuen” sinó que eixa identitat la “reconeix com a seua” (“L’inici impossible”, f. 10). La A és l’alfa, la primera lletra de l’alfabet, el primer bateig i l’obertura. El poemari comença amb dues A, una en la dedicatòria i l’altra en la cita: “A G. F.” i “Ara sé” respectivament. A és el nom del protagonista de *L’any passat a Marienbad* de Resnais i Robbe-Grillet, pel·lícula que cita Jaén (1981) en el seu “El pensament i el mirall”; aquella obra es muntava també amb “bocins de memòria” (fi de “L’inici impossible”). Potser podríem parlar d’una frustració del jo líric: el jo vol ser Altre però, parafrasejant la fórmula $A=A$ de Schelling, sempre es queda en A.

El poema de “Lluna de terra”, III, acaba amb una imatge solitària i bonica: “La barca del meu nom fondeja l’illa: jo sóc l’illa.” (“Lluna de terra”, III, fi, f. 4). El bateig és la mort; la barca del meu nom no és Ningú, com Ulisses, sinó algú aïllat, sol, “el més sol de l’univers” com llegirem al cinqué text d’“Arqueologia del saber” de *La paira dels crancs*. Marrugat estudia també aquesta illa (Marrugat, 2013: 362).

Al text IV de “Lluna de terra” algú recorda en passat: “Traficant de misteris, comerciant de daus, albirava, a punta de dia, la lluna de terra, l’ànec de plata, el cos de la desfeta del meu gran amor.” (“Lluna de terra”, IV, f. 1). El verb “albirava” pot estar en primera o tercera persona; al seu torn els dos sintagmes inicials poden referir-se també al jo, al vosté, o a ell/a. El paral·lelisme dels 5 SNs s’extén davant i darrere del verb. “Traficar” és una mena de comerç però “secret” (v. “L’inici impossible”, f. 8 i “Lluna de terra”, III, f. 3). El misteri i el dau s’associen a l’atzar. L’expressió “a punta de dia” ens mena a l’alba, però també al tret o la fi de l’amor i la separació dels amants. El verb “albirava” vol dir veure de lluny com un astrònom o un vident, però també mostrar judici d’alguna cosa.

El que acompanya a “albirar” són 3 SNs determinats; el primer diu “la lluna de terra”; aquest primer apartat de *Bardissa de foc* s’anomena així: “Lluna de terra”. La lluna és vista de lluny, com un esborrany amb poca llum, des de la terra; també podem imaginar-nos-la baixa, plena de terra, com la Terra, després d’Amstrong⁴⁷⁷, material, poc imaginària, al mirall d’aigua; si a “Lluna de terra” II, f. 2 “em vigilava” ara és “albirada” per algú. El segon SN és “l’ànec de plata”; potser és una imatge *B* de la lluna (*A*) en metàfora *A, B*; la lluna es pon, es capbussa dins de les aigües; l’ànec pot ser un símbol fàl·lic, com a mànec ejaculat. El tercer SN és ambigu: “el cos de la desfeta del meu gran amor”; d’un costat podem analitzar l’“amor” com a concepte materialitzat i metonimitzat en cos; de l’altra però, podem pensar que som davant una metàfora *B d’A*; és a dir, identificar “el

⁴⁷⁷ Sánchez-Cutillas hi reflexiona a *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* (1976: 39).

gran amor” [A] antitèticament com a “desfeta” [B]. L’adjectiu “gran” pot ser una hipèrbole de l’amor o bé referir-se només a un amor concret, el gran. La paraula “amor”, o potser la seua manca desencadena el dubte: “Qui ha arrencat l’arbre que floria al mig del bosc?// Perdut l’arbre, perduda l’esperança?” (“Lluna de terra”, IV, fi, f. 2/3); segons el *Gènesi* l’arbre era al mig del Paradís; en “Lluna de terra”, I, f. 11 apareixia “Al mig del bosc”; ací, el Bosc és en majúscula. L’arbre és l’escala natural que connecta la lluna (o el cel) i la terra. La lògica de la interrogació final és aplastant. La pregunta és retòrica i no contesta ningú.

El poema V de “Lluna de terra” comença amb un passat: “Et vaig coronar amb les flors de l’equinocci i em digueres que el sol era una pedra, un tambor de foc.” (“Lluna de terra”, V, f. 1); el jo es dirigeix a un tu misteriós i li fa una altra ofrena vegetal; a “Lluna de terra”, II llegíem: “i he ofert als déus tres pedres, raïm, aigua i mel” (f. 3); aquesta estructura trimembre que recordava la dels Reis Mags, es repetirà també a la fi d’aquest poema V, en estructura circular: “Sol de pedra. Lluna de terra. Flor d’equinocci”.

No sabem si l’“equinocci” ofert pel jo líric és d’hivern o de primavera; l’equinocci és harmònic i fugaç com les flors. El jo ofereix al tu la bellesa, potser fugaç, sí, però bellesa d’amor. L’acció del tu és il·lògica: li comunica al jo la lògica de la veritat formulada al seu torn amb una metàfora bella: A -sol- és B1 -pedra-, B2 -tambor de foc. Que el sol és una “pedra de foc” és una imatge real (científica) però el “tambor” (il·lògic) l’embelleix. Parlar equival a fer mal: “Parla, parla, aixafa aquest cervell amb les rodes del teu carruatge!” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 20); potser al darrere hi ha l’esperança de la creença precientífica en l’existència de “déus”; potser el tu és un déu per al jo. La rima en *o* oberta puntua la f. 1: “flors”, “sol” i “foc”.

A continuació Navarro inserta entre cometes una cita de Wittgenstein en alemany: “Die Grenzen meiner Sprache’ bedeuten die Grenzen meiner Welt”. Més enllà de la fi del món, rera cortinatges d’inabastables selves, et vaig estimar.” (“Lluna de terra”, V, f. 2/3). Terricabras ho tradueix així: “La frontera de la meua parla’ significa la frontera del meu món” (Wittgenstein, 1997). Aquesta cita del *Tractatus logico-philosophicus* és una fita de la filosofia del llenguatge. El llenguatge suposa el límit del que es pot parlar. És el tu qui el duu més enllà, és el jo qui explora el món del misteri, dels daus com deia l’inici de “Lluna de terra”, IV. Més enllà del llenguatge (la fi del món), o del món potser no hi ha més que el silenci. Les “selves” inabastables hiperbòliques són les de Dant, però també tot el saber heretat. Potser allí s’amaga el tigre eròtic de Navarro, fill del de Blake. Els “cortinatges” equivalen a discursos. És a dir, el jo va estimar el tu en silenci i en el silenci. I el paràgraf acaba amb un “et vaig estimar” que enllaça circularment amb l’“Et vaig coronar” del principi. Estimar, com hem vist en la Primer Part d’aquesta tesi, és fer diví algú, coronar-lo. Cal travessar el cercle (“L’inici impossible”, f. 8) o les ciutat maleïdes dels pecadors segons Dant.

Segons aquest, també l'amor és qui mou "el sol" i les estrelles.

Si desfem l'hipèrbaton de la f. 3 llegim: "et vaig estimar més enllà de la fi del món, rera cortinatges d'inabastables selves."; és a dir, Navarro introdueix la fita de Wittgenstein per superar-la. L'amor és inabastable, és a dir, incompreensible i sembla que pot superar la mort; si resulta que a la fi del seu reduccionisme metòdic Descartes salvava Déu i del seu reduccionisme lògic Wittgenstein salvava la mística (*Tractatus*, 6. 5. 2. 2), el jo navarrià salva l'amor. És el *topoi* de l'amor que sobreviu a la mort que llegirem a l'inici del text següent: "Amor, amor, el viatge s'acaba i comença la vida." (VI); una esperança que el discurs mateix de Navarro enderrocarà en els tres finals del llibre ("Camp de les aigües", VIII, "Epíleg" i la contraportada) per establir el principi de realitat⁴⁷⁸ freudià.

Com passava a la fi del primer paràgraf del poema anterior ("Lluna de terra", IV), rera l'"amor" o l'"estimar" ve el blanc seminal, el silenci del canvi de paràgraf. El poema acaba amb tres sintagmes solitaris, sense verbs, que serien, com diria un poema de Piera, preludi de *Magrana*: "Sol de pedra. Lluna de terra. Flor d'equinocci". ("Lluna de terra", V, fi, f. 4). Semblen una fòrmula o pòcima secreta. En lloc de les "flors" ara trobem una única: "Flor d'equinocci."; l'equilibri inherent a l'"equi" s'acompleix: dia igual a nit, sol a lluna, pedra al seu hipònim terra. Si el sol és de pedra i la lluna de terra, potser el cel és buit.

La "lluna de terra" batejava la secció i havia aparegut al poema anterior ("Lluna de terra", IV). La fi del poema sembla recollir l'afirmació d'Anaxàgores que llegim a *l'Apologia de Sócrates* de Plató:

- Digo eso, que no crees en los dioses en absoluto.
- Oh sorprendente Meleto, ¿para qué dices esas cosas? ¿Luego tampoco creo, como los demás hombres, que el sol y la luna son dioses?
- No, por Zeus, jueces, puesto que afirma que el sol es una piedra y la luna, tierra.
- ¿Crees que estás acusando a Anaxágoras, querido Meleto? (Platón, 2000: 27-28).

De sobte el poema adquireix tota una altra lectura. L'admiració de Navarro per Wittgenstein és palesa a la seua obra i hem vist al seu despatx de València, com un familiar més, una foto del filòsof. "Coronar" remet a cap i el cap a pensar. Potser Navarro corona el tu-Wittgenstein com a rei dels filòsofs.

El poema són moltes "flors". El poema és una "flor natural", és a dir, de temàtica amorosa ("et vaig estimar"). Potser el tu ja és mort i el jo li "tira flors", corona la seua estàtua. El text és també un "florilegi", ja que és un "recull de trossos literaris escollits, una antologia" (*DFab*), uns

⁴⁷⁸ Sánchez Cutillas parla a *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* del "gegant del realisme" en una al·legoria sobre la fi de Pompeia i Herculà (1976: 41).

“bocins”; ens referim als fragments d’Anaxàgoras/Sòcrates/Plató i Wittgentein; però també a l’estructura de *Bardissa de foc* després dels poemes I de cada part. La forma lapidària i fragmentada del saber presocràtic i voluntària de l’austriac hi col·laboren; potser són la “flor” dels filòsofs; i alhora el poema és una “flor” o lloa d’amor envers ells. Si seguim en el *DFab* apareixen algunes “flors” interessants: “Flor de l’amor. Flor de lluna. Flor de nit.”; la darrera del *DFab* potser és la que val: “Flor de Sant Joan”; aquesta sí que és d’“equinocci” i no cal oblidar que Joan Navarro va nàixer quasi en l’equinocci d’estiu de l’any 1951.

Al text VI de “Lluna de terra” el jo continua la seua declaració d’amor. Estem en el present. La invocació o *senhal* trobadoresc que tant abundava a *L’ou de la gallina fosca*, apareix de nou amb un quiasme: “Amor, amor, el viatge s’acaba i comença la vida.” (“Lluna de terra”, VI, f. 1), a l’inrevés que a “Lluna de terra”, V, ara és el jo qui ensenya al tu. El *senhal* apareix a l’inici de text, no a la fi. El començ arriba amb la fi, com el trànsit de l’ànima cristiana; l’amor és allò “ocult”, “secret” per al llenguatge. Potser “el viatge” i “la vida” són antònims. La vida quotidiana és trencada pel viatge; recordeu que el nom, el pes social, “fondejava l’illa” (v. fi de “Lluna de terra”, III).

La vida, però, és descrita negativament amb una estructura trimembre i paral·lelística: “Les copes adormen pols de vi i cendres. Els llençols han despintat la figura del nostre cos. Les campanes no mormolen al fons de la vall.” (“Lluna de terra”, VI, f. 2/3/4). La festa s’acaba amb la imatge d’un bodegó o natura morta. Les copes són personificades; són copes de beure, de libació del rite de l’amor, o copes d’arbre. El vi, la sang de Crist, apareix mesclada amb el verí i les cendres. El mot “pols” és polisèmic; remet al pigment de pintura, ocre, de sang i cendres de cos; però també a la sang i el batec.

La segona imatge també és corporal: “Els llençols han despintat la figura del nostre cos.” Aquest “nostre cos” és un dels dos nosaltres⁴⁷⁹ de *Bardissa de foc*; l’altre apareix en un viatge potser comú del tu i jo a Bretanya (“Mussol a les ruïnes”, III). El tu i el jo semblen estar molt separats en aquest poemari. Els llençols se suposa que són blancs, de calç, amb què es despinta o emblanquina les cases. La calç és higiència i és blanca com el bolcall o el sudari, com el llençol. El frec amorós hauria de destenyir el llençol i no a l’inrevés. No oblidem que el llençol és blanc i els cossos hi dibuixen jeroglífics quan s’estimen o quan dormen. La tercera imatge diu: “Les campanes no mormolen al fons de la vall”. A la fi de “Lluna de terra” I apareixia un altre “mormolar”. Potser és una imatge nocturna.

⁴⁷⁹ Potser la casualitat ha reservat el “nostre” per a experiències compartides per Navarro-Jaén. En aquest poema d’ara, “Lluna de terra”, VI el “Qui ha omplet aquesta cambra de mapes?” és clara. Anaren a Bretanya junts? A Jaén li inspira part de *Cambra de mapes* i a Navarro part de *Bardissa de foc*. Sobre la relació dels dos amics i poetes, vegeu L. Picó (2005: 63-76).

Amb l'espai en blanc apareix la referència al tu, ja separats el tu i el jo del “nostre”: “Vine, dóna'm la mà. ¿Qui ha omplert aquesta cambra de mapes?” (“Lluna de terra”, VI, f. 5/6). La frase final és una referència-homenatge que Navarro ret a Jaén, que li havia dedicat la plaqueta “Flors a Kemper”, després incorporada al seu poemari *Cambra de mapes*. L'expressió “donar la mà” ens remet a l'inici d'un viatge, potser la pujada a la barca d'amor. El silenci s'imposa amb els verbs “adormen” i “no mormolen”; el prefix “des” de “despintar” és negatiu. Rimen “Vall” i “mà” a la fi de les f. 4 i 5.

No sabem si aquesta “cambra” és real o inventada, ni si els mapes ajuden o no l'emissor. Els “plànols” del cel apareixien “perduts” a “Lluna de terra”, I, f. 6. El jo líric de *Druncomdra* té obsessió pels mapes.

Al poema VII de “Lluna de terra” torna l'estructura trimembre, a l'igual que al III i al IV i al VIII. Del V al VIII tots els pomes tenen 6 línies. El poema “Lluna de terra”, VII comença amb una altra personificació:

Les oliveres bramen la meua solitud de plata, fantasma com sóc d'aquest capvespre que s'esmuny pel si de les muntanyes, pàtria del foc i de la lluna. (Lluna de terra, VII, f. 1).

Front al silenci del poema VI, el “bram” de l'inici del VIII s'aplica a l'“olivera”. Aquesta mescla vegetal-animal és típica de Navarro. Recordem que aquest és d'Oliva; potser, com en el “plateado Jaén” de Manuel Machado, les fulles de les oliveres brillen sota el sol o sota la lluna. Potser el jo és en zel però aplica el “bram” al correlat objectiu olivera. Potser les oliveres criden amb forta veu o protesten contra la situació del jo líric: “la meua solitud de plata”. La plata ens mena pel color al semen però també a la lluna i el fantasma. La metonímia del jo pel seu estat anímic és clara. A continuació apareix un dels pocs símils del llibre, de to col·loquial: “fantasma com sóc”, llarga paràfrasi que ocupa inusualment 3 línies. En el capvespre, el sol cau i la lluna puja: són, com el fantasma, a punt de no ser i ser respectivament. El jo, solitari, és en decadència, com el dia, i convoca els fantasmes o desitjos lacanians. El fantasma era el “llençol” de la f. 3. però també és irreal, més enllà del llenguatge: com un doble o miratge de la nit.

El capvespre, animalitzat, s'esmuny, com serp o anguila, pel si de les muntanyes. Les muntanyes s'animalitzen i es metonimitzen en pits. La muntanya [A] esdevé el terme real de la imatge: A, B: “pàtria [B] del foc i de la lluna.” El “foc” com a sinècdoc del sol va unit, paradoxalment, a la lluna. La “lluna”, com indica el títol de la part I de *Bardissa de foc*, esdevé l'estrella del poemari; ja ho era també a *L'ou de la gallina fosca*. El “si”, el cor de la f. 2 i de la muntanya, és la lava del volcà, on s'arrecera, es forja i naix la lluna cada capvespre. Les imatges són

sexuals: “bram”, “esmunyir”; el caragol del sol rellisca cap a la terra i el de la lluna cap al cel. Rimen “plata”, “fantasma” i “pàtria” i “solitud” i “s’esmuny”.

El segon paràgraf del poema VII diu “El meu cor dorm al cor del bosc on les daines no temen l’home, eterna por de sageta de coure.” (“Lluna de terra”, VII, f. 2) ; no és la solitud de plata, sinó “El meu cor”. En dues línies Navarro acumula moltes *o* obertes en harmonia vocàlica: “cor”, “dorm”, “bosc” i “por”; i en rima interna: “home” i “coure”. Com una nina russa o una pàtria, trobem els metonímics “cor” dins de “cor”; també el cavaller dins la selva. Potser les daines són qui emeten el “bram”, ferides d’amor, o qui són cercades pels mascles, com en el *Càntic dels càntics*. Les daines són inofensives, i no temen l’home temerós ni la condemna “eterna”. No sabem si el mot “home” és genèric o només masculí. Gràcies a la metàfora *A, B* trobem una definició d’“home” (*A*): “eterna por de sageta de coure” (*B*). Dins la divisió ausiamarquiana i medieval, la “sageta de coure” correspon a l’amor brutal o animal, aquell que condemna *sine die* (“eterna”) l’home. L’home és associat a la “por”, terme molt navarrià; per exemple, l’empra als títols *grills esmolen ganivets a trenc de por* i a *La paiïra dels crancs*. El “coure” va unit com a verb al “foc”.

El poema acaba amb un lleuger hipèrbaton que potser suggereix la dificultat dels amants: “On les torres es capbaixen viu qui més m’estimo.” (“Lluna de terra”, VII, fi, f. 3). La paronomàsia “més m’estimo” sembla una endevinalla o un convit a la fruïció. Davant la “por” o la “sageta de coure”, el jo líric recorda el “qui” estimat i en certa manera es relaxa; potser és una afirmació orgullosa dins del secret. Créiem que València era aquesta ciutat en clau, però Navarro ens diu que en la seua poesia la ciutat de les torres és Bolonya. Les “torres”, personificades, es “capbaixen”, com si reteren homenatge o “coronaren”, com a l’inici de “Lluna de terra”, V. L’amant és l’únic real o vivent; en canvi, el jo és un “fantasma” amb el seu cor dorment. Torna Navarro a insistir en l’espacialitat amb l’“on”. Cal relacionar la hipèrbole “qui més m’estimo” amb “el meu gran amor” de l’inici de “Lluna de terra”, IV. El verb diu “m’estimo” i no “estimo”; per tant afegeix un significat valoratiu a l’amorós. La tercera persona misteriosa (“qui”) pot ser un jo desdoblant: s’estima a si mateix, s’autodevora com a “L’inici impossible”, f. 11/12. Potser hi ha al darrere el mirall de l’escriptura.

Amb el poema VIII, que clou *Lluna de terra*, s’enceta el dubte amb les interrogacions retòriques: “¿Qui em parla? ¿Qui construeix aquest discurs que balla als núvols d’aquesta cambra que s’enfonsa?” (“Lluna de terra”, VIII, f. 1). Navarro enllaça el “qui” de la fi del VII amb aquest. S’uneixen “estimar” i “parlar” i s’oposen circularment “construeix” i “s’enfonsa”. Parlar equival a estimar, a escriure, a construir discursos no de salvació sinó cants de cigne. Parlar del jo és crear, perlocutivament, el jo. Per tant, el jo (*A*) s’identifica amb el discurs (*B*). El jo, desdoblant en tu, deconstrueix, és a dir, “construeix” i “s’enfonsa” circularment; a “L’inici impossible” llegíem “fan i

desfan el mateix psalm”, el seu propi discurs; fixem-nos en el “se” reflexiu: “s’enfonsa” a si mateixa, com a “L’inici impossible”, f. 2. El díctic uneix “discurs” i “cambra”⁴⁸⁰ i tots cauen. El discurs és el jo personificat: balla als núvols de la cambra com el fum de les cigarretes dels 70. Tenim sempre en Navarro el dansaire celest que ens remet a Nietzsche.

El perill sembla imminent. “Et conec, amic. Sé on t’amagues, drac de flama. ¿Ets tu, o sóc jo el qui parla? ¿Us dono jo la paraula, fruites de l’hivern, o sou vosaltres qui me la doneu?” (“Lluna de terra”, VIII, f. 2). El jo també descobreix al tu, com passava, a l’inrevés, al poema II; allí el tu era al cor del bosc, a la ciutat de les torres. Un cop més trobem una metàfora *B d’A* (“drac de flama”) que és alhora una invocació o metàfora *B* del tu-amic (*A*). Si el tu és el drac, potser el jo siga un Sant Jordi. El jo i el tu equivalen en l’espill del llenguatge; tot és jo, com deia Schelling seguint Descartes. També el vosaltres, i en general tota la realitat externa (“fruites de l’hivern”). Dubtar del jo mena -segons l’idealisme (transcendent o no)- al no-res. Si la tardor és l’enemic, com hem vist abans, l’hivern potser és la mort o, si atenem a l’etern retorn, l’inici de la primavera.

Les fruites apareixien a “Lluna de terra” I, f. 7 i 9. A l’hivern hi ha fruits secs: les nous són per a l’amor com el títol de Ferrater (*Da nuce pueris*); donar la paraula com diu la f. 1 és estimar. No oblidem que el “nous” o pensament grec rau en el cervell en forma de nou del crani (v. fi de “Camp de les aigües” i “La paraula no és l’èsser però és” de *La paüra dels crancs*). El vosaltres també pot incloure els lectors/es. Deia Nietzsche que allà on les persones no poden arribar posen la paraula jo. Com demostrarà la fi de *Bardissa de foc* i la contraportada, tot és jo líric, tot és A, fins i tot els lectors/es del llibre. El jo líric navarrià és ventríloc; d’ací els reflexius de Navarro: “m’estimo” i “s’enfonsa”.

El poema acaba després d’un altre parentesi que, per suposat, no ens diu la resposta, en un aforisme antidescartià: “Quan em penso em nego: flama i cera.” (“Lluna de terra”, VIII, fi). Si pense existesc, però a l’inrevés. Pensar és autoimmolar-se, suïcidar-se⁴⁸¹, és impedir anar més enllà del llenguatge, del discurs impossible, de la irracionalitat. Negar té el sentit doble d’ofegar-se i d’immolar-se. El suïcidi per ofec equival a enfonsar-se. Recordem que en la poesia de Navarro sempre hi ha un cadàver ofegat que torna. A *Druncomdra* trobem aquest passatge joycià: “El temps no existeix, i si ho fa és un cadàver que sura inflat sobre el silenci de les aigües, d’aquestes aigües marrons i verdes. Marea baixa. *El mar verd moc.*” (Navarro, 1991: 82). Aquesta fi paradoxal de poema ens recorda el poema “Ecce homo” de Nietzsche:

Sí, jo sé d’on procedeixo!

Insaciat com la flama,

⁴⁸⁰ Salvador uneix poesia i ciutat (2000: 132-133), com Wittgenstein uneix llenguatge i ciutat.

⁴⁸¹ Com en “Antidescatiana”, poema de Ventura Melià. L’“Heautontimoumerons” és també una novel·la de J. Leyva i un poema de Baudelaire.

cremo i m'estic consumint.
Es fa llum tot el que toco
i carbó tot el que deixo:
ben cert que sóc una flama. (DDAA, 1984: 318)

Més avant de *Bardissa de foc* trobarem de nou una cita d'*Ecce homo* de Nietzsche, just a l'"Epíleg", Aquesta voluntat de ser-ho tot és pròpia també de la mística. En el llibre, algú vol morir i poder contar-ho com veurem a la fi de "Camp de les aigües", a l'"Epíleg" i a la contraportada.

4. 1. 3. "Els ulls del fred"

No podia negar que m'agradava mirar els ulls de la gent.
(Navarro, 1991: 61).

La secció⁴⁸² "Els ulls del fred" s'encapçala amb una cita de Guido Cavalcanti⁴⁸³: "D'on t'arriba tan nova crueltat?".

El poema I d'"Els ulls del fred" és circular perquè apareixen "escondeix" (f. 1) i "guardat" (penúltima f, f. 11). El text comença així: "L'escarceller escondeix les claus de plata allí on les palmeres canvien de nom i esdevenen corquim de copinyes;" ("Els ulls del fred", I, f. 1). No sabem qui és l'"escarceller"⁴⁸⁴; potser és el príncep que llegim més avall (I, f, 7). A "Lluna de terra" teníem "l'ànec de plata" i "la meva solitud de plata" i ara ens trobem amb "les claus de plata"; les claus poden ser materials i per tant l'enigmàtic escarceller és dolent; ara bé, també poden ser figurades: per exemple, les claus de l'enigma. Al capçal de la secció "Camp de les aigües" llegim: "I li fou donada la clau del pou abismal. (*Apocalipsi* 9, 1)".

El circumloqui espacial de la f. 1 és enigmàtic: "allí on les palmeres canvien de nom i esdevenen corquim de copinyes; ". Podria ser la mar o l'estranger; la metàfora A ("palmeres") és B ("corquim de copinyes") és interessant; perdre el nom vol dir desaparèixer o mutar-se, com els frares o les monges en prendre els vots. A les palmeres també els passa com al jo líric: "Em donaren un nom i m'assassinaren". També Navarro amaga les claus de la interpretació. El lloc misteriós, però, sembla que és conegut pel vosaltres: "ja ho sabeu, on les ones belen sempre la mateixa prèdica i fan i refan el mateix psalm." ("Els ulls del fred", I, f. 2); torna el vosaltres sabedor de "Lluna de

⁴⁸² Aquest títol és sinestèsic vista/tacte; es repren a la fi de V: "He somiat els ulls del fred.". Uns altres exemples: "Amb la llum de l'hora baixa em rento" o "besa amb els seus ulls" de "L'inici impossible"; "les copes adormen pols de vi i cendres" ("Lluna de terra", VI); "capvespre que s'esmuny" ("Lluna de terra", VII), "estels piquen la meva orba pell. ("Mussol a les ruïnes", VI). I més complexes, també amb oïda: "La ciutat comença a brodar teixits de silenci. ("Els ulls del fred", I) i "els frares tacaven el silenci amb un remuc de lletanies. ("Camp de les aigües", I)

⁴⁸³ El vers pertany al text XVII de les *Rime*. Consultem *Cancionero*. (Cavalcanti, 1990, 44-45).

⁴⁸⁴ Potser hi ha un joc entre "escar-celler" (I, f. 1) que caldria relacionar amb "rebot" (I, f. 11) i "'Foc al celler" (II, f. 1)

terra”, III i més avall a la f. 8. Les ones semblen marines: “fan i refan”; però podrien ser també sonores. L’animalització és clara: “belar” significa cridar el bestiar de llana; la imatge de l’escuma com a llana és sovintejada però no tant emprar metafòricament el verb com ací.

L’acció continuada es repeteix amb els mots “sempre” i “mateixa”/“mateix”; la imatgeria cristiana es manifesta amb els noms “prèdica” i “psalm” i ja s’anunciava amb l’ovella cristiana; l’expressió “fer i refer faena de matalasser” hi és darrere⁴⁸⁵. Ja llegíem a “Vaixell de folls”: “Les pluges s’han fet un imperi per aquestes teulades tan avesades a cobejar mediterrànies i naus que om fantasmes fan i desfan els cavallons d’aquesta foscúria.” (“Mots inhàbils”, 1, f. 7); com en el poema que estem analitzant, el “fer i desfer” s’associa a les “ones” marines. Si llegim el “Pòrtic” a *Tria personal* trobem aquest repetir-se. La rima interna a curt termini és típica de Navarro; apareix a l’inici i a la fi de paràgraf: respectivament “L’escarcerer escondeix” i “fan i refan el mateix psalm.” i “belen sempre”. A “fan i refan el mateix psalm” uneix dos tetrasíl·labs rimats com Jàfer a *Lívius Diamant*.

El paràgraf segon introdueix la idea de l’infern: “Els déus de la terra habiten els inferns que creixen sota les escales⁴⁸⁶ i temen que les gàrgoles del palau, com egües de ràbia, escalin núvols i boires.”⁴⁸⁷ (“Els ulls del fred”, I, f. 3); els déus del cel s’oposen als de la terra; recordeu els “àngels de la terra” de “Vaixell de folls” (“Mots inhàbils”, 1, f. 6). Els inferns són per tot, com el pecat i el perill, fins i tot domèstics; creixen com les plantes des de baix i “sota les escales”. Els inferns són estranys, ja que en lloc de ser temibles són temerosos del que és més amunt: “les gàrgoles del palau”; els dimonis temen no que aquestes “gàrgoles” baixen a per elles, sinó que puguen: que “escalin” no les “escales” sinó les altures. Els mots “núvols” i “boires” comparteixen el camp semàntic; també poden relacionar-se amb la calç de les “escales” i també amb la llana ovina del primer paràgraf. El “palau” i “les torres” ja havia aparegut abans. El símil compara l’inanimat (“gàrgoles”) amb l’animat (“egües de ràbia”); en aquest darrer sintagma trobem potser una metàfora *A de B* o *B d’A*. Les eugües són rabioses i perilloses i també veloces.

El paràgraf tercer diu: “Pel carrer dansen gitanes arribades de més enllà de la vall, porten vestits de colors i gossos que saben el meu destí, coneixen les pedres del cel.” (“Els ulls del fred”, I,

⁴⁸⁵ No fa molts anys se sentia pels pobles valencians el mateix crit: “matalaf de llaaaana!!!”. Ventura Melià empra el “fets i desfets” en termes metapoètics, ja que els aplica als versos.

⁴⁸⁶ Més avall del poema llegirem: “Qui puja per les escales com un vell criminal?” (“Els ulls del fred”, I, f. 8, 6é paràgraf). A “Lluna de terra” llegíem: “Una remor de nous i panses s’enfila per les escales.” (“Lluna de terra”, I, f. 7, 5é paràgraf).

⁴⁸⁷ Al poema 3 del seu *Paradís d’enlloc* Vicent Escrivà deconstrueix aquest passatge de Navarro; Escrivà ratlla lletres, nosaltres les posem en claudàton: “Els déus de la terra habiten els inferns que [cre]ixen sota les [esc]ales i tem[en] les [gà]rgoles del pal[au], com eg[ües] de ràbia, [es]calin [nú]vols i [boi]res.” (Escrivà, 1986: 12); la nova lectura és interessant i sorprenent.

f. 3); a “Lluna de terra”, V apareixia una vall: “Les campanes no mormolen al fons de la vall.”; hem de destacar de nou aquest “més enllà” tan sovintejat per Navarro; les “gitanes” porten el màgic, el pertorbador, la dansa. Havien aparegut ja a *grills*. . . i a “Vaixell de folls”. Duen també la ràbia del flamenc i la ràbia com a malaltia dels gossos; com deia “L’inici impossible”, els gossos, com l’Alfa “saben el destí”; lligem i “porten” la bona o la mala nova. El sintagma les “pedres del cel” (B) sembla una metàfora en absència dels estels (A), però també podria relacionar-se amb les “gàrgoles” de la f. 3. Potser hi ha darrere la concepció dels frares com a gossos de Déu. Els dos sinònims “saben” i “coneixen” no pertanyen al jo sinó a les terceres persones o el vosaltres: “ja ho sabeu” (I, f. 1).

El paràgraf quart té només una oració: “La ciutat comença a brodar teixits de silenci.” (“Els ulls del fred”, I, f. 5); la imatge és potent; la personificació ens permet unir la llana del “belen” amb l’escriptura. Amb la llana es fa el teixit del discurs però ací paradoxalment i sinestèsicament és “de silenci”. Si “teixits de silenci” fóra una metàfora, podríem interpretar el seu terme real com els “teixits” (fórmula *A de B*) o com el silenci (*B d’A*). La feina de “brodar” també és pròpia del fer i refer (I, f. 2); els “gossos” (f. 3) borden i els telars broden, dibuixen, escriuen. Recordeu, per exemple, el poema “Nocturn a Alcoi” d’*Esbós d’un cos* de Rodríguez-Castelló. Com a l’inici de “L’inici imposisble”, comença ja la fi de la paraula, és a dir, el silenci. Rimen *en a* “de més enllà de la vall” (I, f. 4) i “La ciutat [...] brodar” (I, f. 5).

No sabem en quin moment del dia “comença” el silenci/brodar de la ciutat. Potser és al capvespre o a l’alba. Més avall el jo també s’ho pregunta: “Digueu-me l’hora.” (“Els ulls del fred”, I, f. 6). Si fem cas al “salm” o “prèdica” potser són les *laudes*. No sabem per què té tanta pressa el jo líric; “escondit” des de la f. 1, ara reapareix al poema però just per desaparèixer fins la f. 11. Com a “Lluna de terra”, II el jo primer ordena i després pregunta. El fet que mane no implica que l’obeïsquen. Cal fixar-se que exigeix “l’hora”, però sobretot que el vosaltres diga alguna cosa. A continuació del “dir l’hora” apareix un circumloqui descriptiu d’aquest acte: “Obriu les caixetes que celen amb cura músiques de llac, princeses que es suïcidaren quan el príncep llençà a les aigües aquelles claus de plata.” Els rellotges de butxaca ens remetent a la infantesa i amaguen la clau del secret. Cal recordar, per exemple, les nines estripades o les fulles ballarines enfollides de *grills*. . . . Potser les dues accions són consecutives: “obrir les caixetes” provoca el “suïcidi” o la mort de les princeses que hi giren o ballen amb la música. Les “princeses” poden ser també les “claus”.

Tornem al poema; ara resulta que “L’escarcerer” inicial era un príncep com Hamlet. La princesa suïcidada, potser Ofèlia, va a l’infern; els “llacs” són de cignes com en Txaikovski⁴⁸⁸ O

⁴⁸⁸ Llegim a “Vaixell de folls”, dins “De paper de vidre”: “Cròtals giravolten ran del palau on la princesa amb les mans tipes de llunades es llança al pou.”

són uns llacs de signes que necessiten claus per desxifrar-se. Les “caixetes” poden ser un rellotge, però també els cranis o els cors que han d’obrir-se a l’inrevés de l’“escondeix” inicial. Les aigües sempre són en plural en Navarro. No sabem a qui vol salvar la princesa; potser vol rescatar les claus. El “comença” de la f. 5 cal enllaçar-lo amb aquest “Obriu” (f. 7) i oposar-lo amb el “Tanqueu” de la f. 9; tots tres verbs són propis de la funció fàtica.

El llançament o l’obertura fragmenta el text definitivament en paràgrafs breus, separats, “teixits de silenci”: “Qui puja per les escales com un vell criminal?// Frares roseguen lletanies. Tanqueu les aixetes!// Al rebost l’oli es fa vell. Dèieu alguna cosa?” (“Els ulls del fred”, I, f. 8-9-10)⁴⁸⁹. Torna la interrogació retòrica dels poemes I, IV, VI i VIII de “Lluna de terra”. Les “escales” potser musicals són pujades per un “vell” que sempre en el primer Navarro és negatiu: “criminal”. Al “vell” li costa de pujar l’escala; l’agonia és llarga, com gravada a càmera lenta. El mot “criminal” ens remet a càstig i aquest a la prèdica i els psalms de la f. 2; ara trobem les “lletanies” monòtones que “sempre [. . .] fan i refan”. El *Dfab* associa la “lletania” amb “lledània” o processó abans de l’Ascensió de la Verge; l’ascensió s’alia amb les “escales”. Els frares “roseguen lletanies”, no resen de cor; destrossen la paraula i obliguen al silenci; no se’ls entén com diu la f. 10, potser perquè, com fins a mitjan franquisme, resen en llatí; recordem que en els covents es llegia mentre es menjava.

I de sobte apareix un mandat envers el vosaltres: “Tanqueu les aixetes!”. Potser hi ha perill de naufragi o d’inundació. Les úniques altres “aixetes” de *Bardissa de foc* havien aparegut a “Lluna de terra”: “L’aigua de les aixetes rosega les piques mil·lenàries, cossiols de falcons que han perdut els plànols del cel.” (“Lluna de terra”, I, f. 6). Potser és un record del mateix Navarro de quan vivia amb els seus pares o intern als escolapis. Algú impedeix la circulació vertical cap avall de l’aigua, és a dir, de l’element vital per excel·lència. No sabem qui ordena. Les aixetes són fàl·liques i el tancament pot llegir-se com la castració del desig, del dir, de la “llet” de la lletania. Les “aixetes” de la f. 10 rimen amb les “caixetes” i s’oposen pel verb: “Obriu les caixetes” (f. 7) contra “Tanqueu les aixetes!” (f. 10).

Potser per culpa de l’ordre “Tanqueu les aixetes”, s’acaba l’oli: “Al rebost l’oli es fa vell.” (“Els ulls del fred”, I, f. 9). Torna Navarro a emprar el mot “vell”. Potser l’“oli” encarna tots els fluxos i desitjos d’alliberament. Potser aquest “fer-se vell l’oli” siga un circumloqui metafòric de l’arribada de la nit. L’oli pot ser la llum solar o la de la lluna; però també potser l’oli de l’extremaunció. Les “oliveres” apareixien a “Lluna de terra”, VII associades a la “solitud de plata”;

⁴⁸⁹ L’espai conventual semblava insinuar-se darrere “Les campanes no mormolen al fons de la vall.” (“Lluna de terra”, VI, f. 4). En aquest poema, “Els ulls del fred”, I, primer apareix relacionat amb la mar (f. 2) i ja explícitament amb “Frares roseguen lletanies.” (f. 9). Més avall, a “Camp de les aigües”, I apareixen també uns altres frares –portser diabòlics- resant: “Els diables havien encès l’escenari del dia i, als convents, els frares tacaven el silenci amb un remuc de lletanies.” (“Camp de les aigües”, II, f. 2).

i a *grills*. . . com a “monstres de ploma verda” que calia defugir. La plata solitària és molt eròtica.

A continuació torna el vosaltres: “Dèieu alguna cosa?” (“Els ulls del fred”, I, f. 10); ara, per fi, parla però no s’entén el que diu. La pregunta és volgudament massa col·loquial; potser és l’emissor-jo que està contant a algú (lectors/es) la història que llegim. O potser parla el “vell” d’abans, aqueixat de sordera.

El jo líric reapareix per dir: “Sí, ja sé, aquesta tardor que es fica als ossos. . . // He guardat els signes que la nit em regala.” (“Els ulls del fred”, I, f. 11/12); aquesta oració és potser una repetició del que ha dit *en off* el vosaltres⁴⁹⁰. Torna la “tardor” criminal de la cita de Nietzsche de l’inici de “Lluna de terra”. L’estil continua sent col·loquial i alhora culte. No sabem què han dit el vosaltres perquè el jo conteste “Sí, ja sé”; abans deia “ja ho sabeu” (f. 2); potser el vosaltres és el vell aqueixat de reuma, en la tardor de la vida (II, f. 4); i per això li costa pujar “les escales”. Després de l’“infern” -suposem que calent- de més amunt, ara ve el fred que ens prometia el títol “Els ulls del fred”; l’oli és vell i no serveix, no crema i el fred intern i extern ho domina tot.

Després d’uns punts suspensius el jo sembla justificar-se: “He guardat els signes que la nit em regala.” (“Els ulls del fred”, I, f. 12). El jo se situa en la nit. No sabem quins són aquests “signes” nocturns. Potser el jo és com els “gossos” savis de les gitanes de la f. 4; o potser és l’“escarceller”. El regal pot ser imprevist o esperat. L’única acció del jo líric és aquest verb en passat “He guardat”; aquest s’oposa al “llençà” del fragment següent: “quan el príncep llençà aquelles claus de plata.” També s’oposen a inici i fi de la f. 12 els verbs “He guardat” i “em regala”, o tal vegada són consecutius i l’acció és invertida.

El poema acaba amb un retorn al present amb el següent decasíl·lab: “El laberint s’estén pel clar del bosc.” (“Els ulls del fred”, I, fi, f. 13); potser hi ha una referència als *Clars del bosc* de Zambrano -com indica Jaén a “El pensament i el mirall” (1981); o al mateix concepte en Heidegger. Els mots “laberint” i “clar” s’oposen. Des del punt de vista metapoètic les lletres són negres, com el laberint, sobre la pàgina en blanc. Escriure pot ser el fil d’Ariadna, és a dir, la salvació, però també el traç del laberint, ço és, la condemna. Un cop prohibit el moviment vertical de l’“aixeta” (f. 10), s’imposa el moviment horitzontal. Cal relacionar aquesta oració final amb la f. 5: “La ciutat comença a brodar teixits de silenci.” El paral·lelisme és evident; passem del verb “començar” a “estendre’s”; la “ciutat” esdevé ara un “laberint” (de carrerons) i el “silenci” una fosca. Si el poema començava amb un “escarceller” ara tenim un “laberint”⁴⁹¹; podem parlar, per tant, d’un altra estructura circular.

⁴⁹⁰ Aquesta tècnica de l’el·lipsi l’emprarà molt a *Druncondra*.

⁴⁹¹ El laberint apareix dues vegades més a *Bardissa de foc*; la primera al poema següent i associat a ciutat: “La ciutat s’estenia com un laberint sembrat de cristalls i bromes.” (“Els ulls del fred”, II, f. 3). I més avall unit al cos del jo líric, a les seues entranyes: “Em convidaves a un estrany àpat. M’obries les mil portes del laberint secret. El meu cos em recremava l’ànima.” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 3/5, 2n paràgraf).

El poema II d'*Els ulls del fred* té una estructura descendent: el primer paràgraf té 3 oracions, el segon 2 i el darrer 1; visualment també trobem de més a menys paraules per paràgraf. El text arranca amb el sintagma solitari: “Foc al celler” (“Els ulls del fred”, II, f. 1)⁴⁹². Aquesta acció no va seguida d’un estat d’alarma com seria de suposar. La imatge aïllada, sense verb, cal relacionar-la amb l’“oli del rebost” del poema anterior (“Els ulls del fred”, I, f. 9); l’oli és un bon combustible. L’incendi no sabem si és provocat o no; desconeixen també si és coetani o no. El que sí es pot assegurar és que a partir del “foc” -com una cortineta de fum en el cinema- tot és un record; aquest recordar esdevindrà una prolepsi a la darrera línia: “No sabies que més tard”.

Tornem a l’inici d’aquest text. Després del “Foc al celler” inicial, el jo li recorda a un tu, potser infant, dues imatges virolades: “Amb vidriol de Xipre et vaig pintar una mar blava; amb flors de baladre, una nau rosa.” (“Els ulls del fred”, II, f. 2/3); l’acció del jo és un regal per al tu; també podria ser que el jo escriguera sobre el cos del tu, com en un tatuatge. Les dues oracions tenen un paral·lelisme clar: *CCInstrument* + (et vaig pintar) + *una*+ *N*+ *Adj* de color. Rera la coma s’elideix el verb “et vaig pintar”. Els colors “blau” i “rosa” són els típics de la més xicoteta infantesa i s’associen a xiquet i xiqueta respectivament; però també ens remetent als cal·ligrames mariners i eròtics de Salvat-Papasseit. S’oposen el mot “Xipre”, lloc llunyà i potser exòtic i luxós, i el “baladre” que és nostrat, punxegós i verinós. En tot cas, els dos dibuixos tenen un to naïf (potser fals) i infantil, innocent, que xoca amb la violència i el “rovellat” del paràgraf següent. El topònim “Xipre” s’unirà amb el “Sicília” del poema següent.

El passat sembla una època feliç, però l’amenaça ja hi era com indica el segon paràgraf: “Encara no havia arribat aquesta tardor de ferros rovellats. El ganivet del caçador dormia.” (“Els ulls del fred”, II, f. 4/5). El ferro uneix la “tardor” i el “ganivet”. La tardor és pesonificada; el “ganivet” o els “ferros” semblen metonímies d’arma. Els dos elements havien aparegut anteriorment al poemari; en concret a “L’inici impossible”; allí llegíem: “Una tardor de ferros rovellats encercla la ciutat mentre pacto amb les aus que travessen el cel, i el caçador ocult esmola el gnivet, besa amb els ulls el ferro del fusell.”⁴⁹³. Com allí, trobem l’al·literació quasi cacofònica de les *r* i l’oclusiva, que “rosega” ossos (I, f. 13): “encara [...] arribat [...] tardor [...] ferros rovellats”. L’acció de la tardor del poema II d’“Els ulls del fred” sembla anterior a la de “L’inici impossible”; aquest poema acabava amb un no arribar, com en alguns passatges de *L’ou de la gallina fosca*: “i no arribes, no arribes, criminal, per a matar-me.”

En el fons sempre hi ha l’ambigüitat en la relació tu-jo; el caçador no sap o no arriba perquè, com ací, en el poema II d’ “Els ulls del fred”, el caçador “dormia”. Aquest personatge torna a

⁴⁹² Coincideix amb el títol d’una plaqueta de Josep Ballester: *Foc al celler*.

⁴⁹³ Més avall el cercle apareixerà de nou relacionat amb la ciutat: “Ja ho sabeu, jo sóc l’Altre, aquell que agombola mil carasses i arrapa parets quan set cercles de foc rodegen la ciutat.” (“Lluna de terra”, III, f. 1).

aparéixer a la fi del poema II, en una sola oració com a paràgraf: “No sabies que més tard em portaries menjars vora mar.”

Aquest final sembla avançar la mort del jo líric de la fi de *Bardissa de foc*. La negació enllaça aquesta oració amb l’anterior: “Encara no” i ara “No sabies”. Ara, però, s’inverteixen les accions: el jo actuava sobre el tu a la f. 2 i el tu actua sobre el jo a la f. 6, com un *quid pro quo* o intercanvi amorós. Domina la rima en *a* com en la f. 5: “més tard [...] vora mar”; l’oneig de la mar s’imita amb l’al·literació de la *r* i la *s*. Hem passat del “Foc al celler” inicial al “menjars vora mar.” final; en tots dos casos, el gaudi del vi i el pa cristians, de la sang i la carn és impossible; el vi es crema i el jo, com veurem a la fi de *Bardissa de foc*, ja és mort.

Al text III d’“Els ulls del fred” apareix un “Recordes?” inicial⁴⁹⁴; aquest verb enllaça circularment amb l’“Et recordava” final de poema; i s’oposa al “No sabies” del poema anterior, el II. Com al poema II, les accions del jo i el tu s’alternen a inici i fi de text. El poema és tot en passat i sembla que el jo li conta a un tu desmemoriat una xicoteta història. Primer hi ha un emmarcament temporal: “Recordes? El tren creuava camps de neu. La ciutat s’estenia com un laberint sembrat de cristalls i bromes.” (“Els ulls del fred”, III, f. 1-2-3).

Sembla que és hivern per la neu. S’oposen els “camps” oberts i rurals i la “ciutat/laberint”. No sabem si la ciutat s’estén o creix, o simplement que és de nit. A “Els ulls del fred”, I trobàvem la ciutat i el seu “brodar els silenci”. La paradoxa uneix el “sembrat” natural amb l’artificial dels “cristalls”; la llavor positiva amb els perillosos i estèrils “cristalls”. La “neu” també són “cristalls”; la sal també i si la sembrem al camp no creix res. El mot “bromes” és polisèmic; si equival a “boira” també pot “estendre’s”; pot ser també el molusc o l’escuma i es relacionaria amb els “cristalls” de la sorra; si les “bromes” són divertides, s’oposarien al cristall violent. La imatge del “tren creuant” en psicoanàlisi equivaldria a la penetració i els “cristalls” i “bromes” a l’ejaculació.

De sobte s’explicita el jo líric: “Jo arribava de la mar; havia estat naufrag imaginari en la ruta de Sicília”. (“Els ulls del fred”, III, f. 4/5); el jo apareix com un turista, mariner o naufrag; el mot “bromes” ja insinuava la mar. Hi ha una seqüència narrativa linial gràcies als verbs: primer el “tren creuava”; després el “Jo arribava” i més avall trobarem un “En arribar”; només l’“havia estat” indicaria un *flash back*. Potser el jo líric és un *alter ego* de Navarro; i se’ns conta un viatge real del poeta-autor⁴⁹⁵. No sabem per què és “imaginari” el naufragi. Tal vegada com llegíem a “Vaixell de folls” una cosa és “cobejar mediterrànies” i un altre ser un naufrag o un viatger real. Potser tot en *Bardissa de foc* siga una invenció, és a dir, un producte de la ment; aquesta interpretació es desvetlarà a la fi del llibre. També Jaén empra el mot “imaginari” o “fictici” a les seues elegies de

⁴⁹⁴ “Camp de les aigües”, III acabarà amb un “Ho recordes? Ho recordeu?”.

⁴⁹⁵ Navarro sol viatjar amb tren o amb bus, perquè no condueix; dels poetes dels 70 tampoc condueixen, que sapiguem, Jàfer i Granell.

Cambra de mapes. El mot “imaginari” en certa manera trenca la catarsi poemàtica. Al poema anterior es citava “Xipre” i ara “Sicília”. Potser el jo és un Ulisses, aquell “Que no volia Cap Nom”, i que apareix a “Camp de les aigües”, III. En aquesta lectura mitològica la ciutat equivaldria a Penèlope, que no parava de desteixir i “començant a brodar teixits de silenci” (“Els ulls del fred”, I, f. 11). Llegim de nou l’oració següent: “La ciutat s’estenia com un laberint sembrat de cristalls i bromes.”; Penèlope rebutja les “bromes” dels seus pretenents.

El poema acaba amb dos paràgrafs monoracionals, el darrer aïllat per un espai en blanc: “En aplegar, m’oferires tots els pòrtics de la ciutat, i les torres. // Et recordava amb un ram de muguet a les mans.” (“Els ulls del fred”, III, fi, f. 6/7). No sabem si aquesta és la mateixa ciutat de l’f. 3. El tu sembla que esperava el jo líric; el rep hiperbòlicament com un heroi o una autoritat i li ofereix les “claus” de la “ciutat”, dels “pòrtics” i “torres”. La coma de la f. 5 és interessant⁴⁹⁶; és sintàcticament innecessària, però destaca el mot “torres”⁴⁹⁷; com si diguera que el tu li ho oferí tot: des del més baix o els “pòrtics” fins el més alt, les fàl·liques “torres”. Potser la ciutat és Bolonya. Si seguim en la lectura mitològica la ciutat potser és Cartago i ara el tu no és Penèlope sinó Dido i el jo Enees. Amb l’espai en blanc apareix un “recordava” potser anterior al “m’oferires”. Cal enllaçar el “ram de muguet” amb el “braçat d’hortènsies” de la fi de “Mussol a les ruïnes”, III; aquest poema és relacionable al seu torn amb Jaén com ha estudiat Lliris Picó (2005). Com al poema anterior, el II, domina la rima en *a*; per exemple: “En aplegar, amb un ram [. . .] a les mans.”; també rimen a fi d’oració “bromes” i “torres”.

Al text IV d’“Els ulls del fred” el record, és a dir, el passat que dominava els poemes II i III desapareix i tornem al present i a l’amenaça amb tres exclamacions imperatives. El jo torna a invocar el vosaltres: “Llenceu aquests tigres contra la fosca que tinc paüra! Feriu de mort la lluna! Porteu-me aviat el cap de la nit en safata de plata!” (“Els ulls del fred”, IV, f. 1-2-3). Aquestes ordres cal relacionar-les amb un fragment anterior: “He ordenat que em tancaren la finestra, car el llop de la nit ja rondineja pels cantons.” (“Lluna de terra”, II, f. 4). Potser aquest poema “Els ulls del fred”, IV és anterior cronològicament al poema “Lluna de terra”, II.

Aquests “tigres” semblen més salvadors que assassins. El “llenceu” cal relacionar-lo amb altres verbs anteriors del poema “Els ulls del fred”, I: allí trobàvem un “escondeix” i un “Digueu-me” i “Obriu”. El demostratiu “aquests” del sintagma “aquests tigres” pot pertànyer al jo líric o al vosaltres; podem llegir els “tigres” com a metàfores de desitjos o de rajos de llum violents contra

⁴⁹⁶ Com la de “Camp de les aigües”, IV, fi.

⁴⁹⁷ Com en aquest cas d’“Els ulls del fred”, III, tenim dos casos més de sintaxi estranya a la fi de dos poemes: “Quan cauré mort com un cau el cos mort? (fi de “Mussol a les ruïnes”, VII) i “Criminal, cerclarà la ciutat i les selves, la mar.” (fi de “Camp de les aigües”, IV). Pel que fa a comes extres, tenim aquest fragment: “Tu cada dia posaves, ran de les ones, un plat d’arròs. (“Camp de les aigües”, VIII, f. 9)

l'enemiga nit. Els tigres poden ser de Bengala i aquest mot també significa torxa. La "lluna" és de "plata" pel color; a priori il·lumina i mitiga la por; ací, però, és considerada enemiga com ha indicat J. M. Esteve (1991: 71). Demanar el cap de la lluna ens recorda a la petició de Salomé que li costarà el cap a Sant Joan; aquest serà presentat en safata de "plata". Salomé era ballarina com les gitanes amb ximbomba de la fi de poema. L'associació "lluna" i "plata" ens remet a la famosa escena de l'ull d'*El gos andalús* de Buñuel i Dalí. La "plata" és cara, potser com el "vidriol de Xipre" d'"Els ulls del fred", II. Potser "el cap de la nit" és una metàfora B de la lluna (A); el "cap" també pot referir-se a l'exèrcit de tenebres; o a l'extrem de la nit, és a dir, l'alba o el crepuscle. El díctic "aquests" dels tigres ens permet també la lectura metapoètica: els poemes són ratllats, com els tigres, i aspiren a vèncer la nit de l'oblit, a perpetuar-se. No podem oblidar que per Navarro el "tigre" és un animal eròtic; tampoc que Navarro també té bigot.

Rimen "aviat" i "cap", "safata de plata" i sobretot, a fi d'oració, "paüra" i "lluna". La f. 3 és plena d'oclusives al·literades que suggereixen violència. La "plata" del poema IV rimarà amb dues oracions del poema V: "la plaça" i "a la galta".

Després d'un espai en blanc arriba un paràgraf-oració curt: "Qui balla pel corredor amb músiques de ximbomba?" ("Els ulls del fred", IV, fi, f. 4); el ball apareixia a "Lluna de terra", VIII associat al discurs i núvols: "Qui em parla? ¿Qui construeix aquest discurs que balla als núvols d'aquesta cambra que s'enfonsa?". A "Els ulls del fred", I, f. 4 llegíem: "Pel carrer dansen gitanes"; al poema VIII de la mateixa secció "Algú comença la dansa". La ximbomba és percussió. Potser la lluna és qui balla com després apareixerà al poema "Moira" de *La paüra dels crançs*. O tal vegada el sol és un tambor. L'anterior interrogació d'"Els ulls del fred" deia: "Qui puja per les escales com un vell criminal?" (I, f. 8). Si enllacem les dues interrogacions, vegem que el jo és lògic que estiga preocupat perquè l'enemic s'acosta espacialment: allí "per les escales" i ací "pel corredor" que potser mena a la cambra-garjola del jo líric. Aquest "corredor" potser és un substantiu: algú que corre o fuig; potser és un *alter ego* del jo.

El poema V d'"Els ulls del fred" comença de nou amb el jo i la tardor negativa: "Aquesta tardor em frega la pell com un paper de vidre. Un equilibrista, tot creuant la plaça, es gira i em mira; porta una estrella a la galta." ("Els ulls del fred", V, f. 1-2-3). Torna la perillosa tardor del fred; a I, f. 13 llegíem "Sí, ja sé, aquesta tardor que es fica als ossos. . ."; ací l'acció és potser anterior: primer "Encara no havia arribat aquesta tardor de ferros rovellats." (II, f. 4), després la tardor actua sobre la pell (V) i després es "fica" dins, als ossos (I). O bé l'acció és posterior; és a dir, abans la tardor afectava algú (potser el vosaltres) (I) i ara, passat el temps, també al jo líric (V). També podem pensar que són "tardors" de distints anys; o simplement "tardors" distintes.

Com al poema d'"Els ulls del fred", IV, la fulla cau com la guillotina en el cap. El "paper de

vidre” talla la pell; hi ha una certa al·literació de la vibrant. El full del paper pot tallar. La pell metonímica es pot tatuar, com l’escriptura en el full. En Navarro la “pell” és un concepte omnipresent⁴⁹⁸. Aquest poema IV d’“Els ulls del fred” és l’únic text navarrià amb dos títols: inclou el “De paper de vidre”, que era una part de “Vaixell de folls”; i a la fi apareixerà el nom de la secció: “els ulls del fred”. L’element màgic domina, com en els poemes de Foix: “Un equilibrista, tot creuant la plaça, es gira i em mira; porta una estrella a la galta.” Aquesta “estrella a la galta.” sembla una senyal. Al poema II el jo pintava una mar i una nau no sabem on per al tu; ara pinta també sobre la “pell” de la galta; suposem que de la cara, però també pot ser del cul. La plaça és un lloc obert on potser es veu el “cap de la nit” (IV, f. 3); com en la justícia medieval, l’han exposada per fer por. Ser funambulista és un ofici difícil; potser els ferros rovellats de la tardor faran caure l’equilibrista. El filferro també es rovella; com a “Vaixell de folls”. L’estrella a la galta ens recorda els tatutges i les pintures de poemes anteriors. El jo i l’equilibrista potser són el mateix; i el jo es veu a si mateixa. No sabem si l’equilibrista reconeix el jo. Aquest fet de girar-se algú, mirar i caure, apareixerà a la fi de *Bardissa de foc*; aquest girar mortal ens recorda a la dona de Lot o a Eurídice.

L’estrella/tatuatge ens mena a la nit i al son: és en eixe moment quan el jo reacciona o “cau”: “He somniat els ulls del fred.” (“Els ulls del fred”, V, fi, f. 4); sembla com si els presents d’abans del poema haguren estat històrics; i alhora anteriors cronològicament a aquest “He somniat”. Aquest segon i darrer paràgraf, com sempre més breu i curt, conté el nom de la segona secció de *Bardissa de foc*: “Els ulls del fred”. No sabem de quin color tenen el “vidre” els ulls assassins. Sembla com si l’equilibrista hiptnotitzara el jo líric. Recordem que “somiad” també vol dir desitjat. Potser “l’estrella a la galta” és el que guiarà el jo líric; potser és el senyal d’amor que esperava. Tal vegada, però, l’estrella és el símbol de la mort: l’equilibrista cau i s’“estrella”. Potser l’equilibrista és el sol al capvespre.

El jo recorda el passat: “He somiad”; com si l’anècdota fóra la llavor o el motor d’aquesta secció, és a dir, d’*Els ulls del fred*. El “fred” es personifica i tanca el cercle, ja que la “tardor” inicial també és personificava. Al capdavant, el fred⁴⁹⁹ és una metonímia (un símptoma) de la tardor, i talla la pell, com el “paper”. Des del punt de vista mètric dominen els pentasíl·labs; rimen en *a/a* “Plaça” i “galta” i en *i-a* aquest fragment: “Un equilibrista [. . .] es gira i em mira”.

El text VI d’“Els ulls del fred” incorpora el futur: “Aviat arribarà l’àguila que viu al cim, cansada de sobrevolar murades, de vigilar palaus que sols Tu pots habitar.” (“Els ulls del fred”, VI, f. 1); recorda algun poema d’*Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* de Sánchez-Cutillas. No sabem qui és aquest Tu majúscul. Potser aquest Tu “pot” però no habita; és a dir, que els palaus potser són

⁴⁹⁸ Per exemple, en *Druncondra* tenen pell fins i tot els arbres o la ciutat.

⁴⁹⁹ No creiem que fred siga algú; és a dir, que puguem llegir així: “Els ulls del Fred”.

deserts. Tal vegada hi ha en el fons una antítesi “viu” i “habitar”; és a dir, l’ànguila és viva però el Tu no. Aquest hiperbòlic “Tu” no té només un sinó una pluralitat de palaus; tal vegada és un rei o un déu solitari: “sols Tu”. A “Els ulls del fred”, I, f. 3 trobàvem “els déus de la terra habiten”. Aquest imatge aèria del cim cal enllaçar-la circularment amb l’“avió” de la fi del poema. L’ànguila és “cansada” de servir el Tu. “Viu” i “habitar” són sinònims. L’ànguila potser mor en baixar a la terra; és a dir, que només és viva dalt; tal vegada l’ànguila baixa per matar el jo. Les “murades” potser són les del temps com a l’inici de *Bardissa de foc*. Rima en *a* tota la f. 1: “Aviat arribarà [...] sobrevalorar [...] vigilar palaus [...] habitar”; també rimen “viu i “cim” i “sols” i “pots”.

De sobte reapareix el vosaltres: “Obriu-li, doncs, totes les finestres que ve a picar-me els ulls, a brodar sanefes en aquests llençols que esdevindran bandera del meu adéu, la fi del meu principi.” (“Els ulls del fred”, VI, f. 2). A “Lluna de terra”, II llegíem: “He ordenat que em tancaren la finestra, car el llop de la nit ja rondienja pels cantons.” (f. 4); ara s’ordena obrir en hipèrbole “totes les finestres”. A “Els ulls del fred”, I, f. 8 també llegíem “Obriu les caixetes”.

El “doncs” de l’“Obriu-li, doncs” pot ser fàctic o consecutiu. Els verbs consecutius assenyalen la proximitat de la ferida i de l’atac de l’ànguila: “Aviat arribarà” i “ve a picar-me”⁵⁰⁰. El jo desitja el sacrifici i es metonimitza en “ulls”; amb el picoteig potser s’acabe “el fred dels ulls”. “Picar” i “brodar” comparteixen camp semàntic. Dels ulls poden caure la sang o bé les llàgrimes; cauran per formar imatges; per tant, del dolor ve la creació. El verb brodar apareixia a “Els ulls del fred”, I, f. 5 associat a “teixits de silenci”; ací llegim: “a brodar sanefes en aquests llençols”. Els “llençols” al poema VI de “Lluna de terra” “despintaven la figura del nostre cos” (f. 3); ací els llençols són pintats. El mot “sanefes” indiquen el voraviu, el límit del llençol. Aquest darrer mot, “llençol”, pot ser una metonímia metafòrica del naixement (bolquers) o de la mort (mortalla).

Trobem una altra metàfora amb el llençol: “bandera del meu adéu [A], la fi del meu principi [B]”; el “llençol” és el terme real d’aquestes dues imatge B; la metàfora seria A, B, B. Com al poema esmentat “Lluna de terra” VI, el llençol uneix el començar i l’acabar; com a l’inici de “L’inici impossible”, trobem el cercle de la vida, l’etern retorn, l’Alfa i l’Omega del cristianisme; tenim metapoèticament l’estructura circular de *Bardissa de foc*; al capdavant els fulls del llibre també són “llençols”.

La paradoxa “la fi del meu principi” és clara. El mot “principi” també pot ser un axioma o una llei. Com en *Així parlà Zaratrusta*, l’ànguila ha d’abolir tot “principi” o llei catòlica per crear quelcom nou i fort. La bandera és un símbol, un “principi” del regne. És també el primer objecte que va en una batalla i el darrer que es perd. Aquest primer paràgraf és una mostra perfecta de

⁵⁰⁰ Repassem les accions d’immediatesa d’“Els ulls del fred”: “gitanes arribades de més enllà de la vall” (I, f. 4), “encara no havia arribat” (II, f. 4), “jo arribava (III, f. 4), “ve a picar-me” (IV, f. 2). ; també trobem ‘adverbi “aviat”: “Porteu-me aviat” (IV, f. 3) i “Aviat arribarà” (VI, f. 1); i les interrogacions: “qui puja per les escales (I. f. 8), ”qui balla pel corredor (IV, f. 4)”.

l'el·lipsi: a la f. 1 s'ometia el "cansada" i en aquest f. 2 el verb "ve" i després l' "esdevindrà".

El poema acaba amb un paràgraf-oració breu de to futurista⁵⁰¹: "Un avió, com una ballarina, embadaleix els núvols."; l'acció de ballar l'hem vista al poema I, f. 4 aplicat a "gitanes" i a la fi del IV a algú anònim: "Algú comença la dansa"; també apareixerà en "Els ulls del fred", VII; ara bé, era a "Lluna de terra", VIII on s'associava també a núvols: "¿Qui construeix aquest discurs que balla als núvols d'aquesta cambra que s'enfonsa?". Al poema anterior, el V, el jo s'emballadia davant l'equilibrista; ara ho fa amb l'avió; tant l'un com l'altre són amunt. L'al·literació de les laterals acompanya l'elevació de la f. 3: "ballarina [...] embadaleix els núvols". Potser l'àguila o l'avió són un correlat objectiu del Tu/equilibrista. Potser siga aquest l'inici del poema "Els ulls del fred, VI", és a dir, l'anècdota inicial que mena a l'àguila a atacar.

El poema VII d'"Els ulls del fred" comença quasi amb tres decasíl·labs: "Algú comença la dansa als terrats mentre em pinto de roig les ungles dels peus i em poso el tratge per a la gran festa." ("Els ulls del fred", VII, f. 1). El verb "començar" havia aparegut ja a "Els ulls del fred"⁵⁰². L'oració final, aïllada com a paràgraf, enllaça circularment amb aquesta: "Em pinto les ungles i el fusell té dues bales." ("Els ulls del fred", VII, fi, f. 4).

El poema arranca amb la indeterminació: "Algú comença la dansa"; abans hem vist balls per corredors i al poema VI pels núvols; ara, la dansa és un poc més baixa: "pels terrats"; la dansa s'al·litera amb la s: "comença la dansa als terrats". No sabem quina és la hiperbòlica "gran festa" de la qual participa el jo. Potser el jo és femení o no; les ungles dels peus a l'aire potser indiquen que l'acció es desenvolupa a l'estiu. El roig es repetirà més avall amb la "pedra" del far. El "tratge" sembla de diumenge, de noces o de comunió. Tenim ací una altra metamorfosi del jo, un altre carnaval.

El jo ocupa l'inici i la fi del poema; al mig apareix la no-persona: "L'illa sols l'habitava aquell torrer que foradava les nits amb una pedra roja i dormia al baf dels gossos. La mar picant aquelles roques. . ." ("Els ulls del fred", VIII, f. 2/3). Passem de la persona humana ("torrer") a la inhumana "mar", si bé potser és personificada. Passem d'un verb personal en passat ("habitava") a una frase amb gerundi, potser etern ("picant"). El solitari torrer cal enllaçar-lo amb el Tu del poema anterior: "de vigilar palaus que sols Tu pots habitar." La imatge de l'illa solitària ens remet segons "El pensament i el mirall" de Jaén (1991) a *La invención de Morel* de Bioy Casares.

Si abans trobàvem "Algú", ara hi ha un llunyà "aquell torrer" i "aquelles roques. . .". Passem de la "torre" (i abans "al terrats", f. 1) a la "mar"; és a dir, del vertical a l'horitzontal. Fònicament

⁵⁰¹ En *L'ou de la gallina fosca* trobàvem alguns "trens alats". A l'inici de "Camps de les aigües", III llegim: "El tren vola per damunt d'aquells ponts."

⁵⁰² Els inicis són: "La ciutat comença a brodar teixits de silenci"(I, f. 5), "bandera del meu adéu, la fi del meu principi."(VI, fi d'f. 2) i "Algú comença la dansa als terrats" (inici de VII).

anem de l'al·literació elevada de la *l* (“L’illa sols l’”) a l’arrossec de l’oclusiva (“picant aquelles roques”). La “pedra roja” sembla una metàfora en absència (*B*) de la llum del far; també pot equivaldre al sol de l’alba o a l’ull de Déu (v. “Els ulls del fred”, VIII). Déu és qui tot ho veu i vigila, el “dominador de tot”. La idea dels ulls com a pedres ja apareixia a *grills*. . . i a *L’ou de la gallina fosca*, moltes vegades associada a animals com aus i sobretot peixos; ací també tenim un passatge mariner. A “Els ulls del fred”, IV era atacat el “cap de la nit”.

El farer però no “vigila” massa bé, potser com la “cansada àguila” del text anterior; en lloc de vigilar, “dorm al baf dels gossos”; el torrer té “els ulls” dins del “fred”; potser és un frare mendicant, un gos de Déu. A “Els ulls del fred”, II, llegíem: “El ganivet del caçador dormia.” (f. 5). Potser el torrer és un caçador. La nit és foradada, com sembla que ho faran les dues bales sobre el jo a la fi del llibre. La “pedra roja” podria ser un d’eixos “signes que la nit em regala” i el jo guarda (“Els ulls del fred”, I, f. 14); podria ser una mena de joia. La “pedra roja” també podria ser una metàfora en absència (*B*) del cor (*A*); en el fons potser hi ha el palíndrom “cor”-”roc”.

Totes les frases del poema són oracions compostes copulatives -amb la *i* de nexa- excepte la f. 3. Aquesta comença per “La mar” i la f. 2 per “L’illa”; en lloc de “foradar” ara tenim un gerundi etern com els punts suspensius⁵⁰³: “La mar picant aquelles roques. . .”; hem passat de “foradava” a l’atemporal “picant”. Potser mentre la mar continua la seua tasca, el fusell de la fi del poema s’està carregant. L’oració final té una *i* consecutiva il·lògica: “Em pinto les ungles i el fusell té dues bales.”; potser el jo també és doble; potser una bala és per a “Algú” i l’altra per al jo. Potser eixe “Algú” ha deixat de ballar i, des de la f. 1, el temps ha transcorregut; potser la “dansa” inicial de poema era la de la mort i ja està tot prest per a l’assassinat del jo de la fi del poemari.

El poema VIII i darrer d’“Els ulls del fred” té com els anteriors (IV a VII) dos paràgrafs i el darrer curt i monoracional. El tu ara sembla que és Déu:

I els seus ulls, com foc flamejant, oh Déu, aquesta agonia que em corprèn, i jo desert d’àngels i tu amb la gran espasa que em confon la mirada. (Els ulls del fred, VIII, f. 1).

Aquesta “I” inicial de paràgraf i de poema tornarà al poema següent, l’I de *Mussol a les ruïnes* (f. 1 i final); també a la fi de “Mussol a les ruïnes”, II. La interjecció “oh Déu” havia aparegut ja a “L’inici impossible” també relacionada amb el foc⁵⁰⁴; allí junt al riu, ací al desert que

⁵⁰³ Els altres punts suspensius d’“Els ulls del fred” apareixien al poema I amb una acció també erosionant: “Sí, ja sé, aquesta tardor que es fica als ossos... f. 13).

⁵⁰⁴ “Amb la llum de l’hora baixa em rento la cara. Oh, Déu meu, com creixia el foc en aquells cossos vora el riu. Un munt de cendres, ara, damunt les aigües, camí de l’oceà; aquelles aigües que podien a magnòlies i a mort.” (“L’inici impossible”, f. 3/6, tercer paràgraf). Fixem-nos també en l’adverbi “ara” que ací, “Els ulls del fred”, VIII, apareix a la f. 2.

és durant el dia pur foc. A la contraportada de *Bardissa de foc* llegim: “desert de foc.” Pot ser “aquesta agonia” és una invocació al Tu (“Els ulls del fred”, VI); aquest més avall rep el nom hiperbòlic i rimat de “Dominador de tot” (f. 3). El tu –potser Déu- és representat com a castigador o justicier, amb la també hiperbòlica i fàl·lica “gran espasa”. La urgència i la païra del jo líric es demostra amb la interjecció; sintàcticament l’agonia del jo es reflecteix amb una manca de verbs, el polisíndeton de *la i* la sobreabundància de comes: “I [. .] , oh Déu, [. .] i jo [...] i tu”; aquest passatge acaba amb hexasíl·labs rimats (“espasa” i “mirada”). Potser abans també rimaven “corprèn” i “desert”. No sabem si el possessiu inicial “seus” pertany a algun posseïdor extern al poema⁵⁰⁵, o bé intern; podríem pensar que es refereix a Déu com a vosté, però el “tu” posterior ens ho desment. També podrien ser els “ulls” metonímia dels diferents tus -ara allunyats del jo- o dels diferents vosaltres de la secció “Els ulls del fred”.

Potser la imatge inicial “aquesta agonia” és un circumloqui metafòric de l’alba o del capvespre; és a dir, de la mort de la lluna o el sol respectivament. En tot cas els metonímics “ulls” inicials (A) són comparats amb “foc flamejant” (B), és a dir, actiu però prest a extingir-se; excepte en el cas de la bardissa de Moisés. L’al·literació de la *f* és clara. El “cor” metonímic del jo també és flamíger i agonitzant com la flamarada; la imatge “comprendre” és amorosa i violenta. El jo apareix “desert d’àngels”; és una imatge hiperbòlica de solitud. El fet que el jo no tinga verb potser indica que la seua fugida -acceptada o no- no és possible; Navarro empra “desert” com a adjectiu, com en català medieval. Els àngels negats ací reapareixeran a la fi del poema: “A sol ixent els àngels van detenir la cursa dels vents.” (“Els ulls del fred”, VIII, fi, f. 4).

Si tornem a la f. 1 llegim: el “tu amb la gran espasa que em confon la mirada.”; mentre que el jo és absència (“desert”), el tu és presència. Aquest té una fàl·lica i hiperbòlica “gran espasa”. Potser és una espasa de foc, com els malabaristes o prestigiadors del circ. Potser és l’àngel de la mort, i arriba (f. 2) a impartir justícia en el Judici Final. Si la f. 1 començava amb “I els seus ulls” ara s’acaba, circularment, amb “em confon la mirada”. El verb “confondre” sona a “corfondre”, és a dir, a agonitzar. La “mirada” es fon en sinestèsia vista/tacte. El *DFab* defineix també “confondre” com a “torbar, desconcertar, desbaratar, reduint a la impotència.”; i una expressió “Que Déu et confongui!”; potser és aplicable ací.

El jo vol eixir de la confusió, del dubte i pregunta: “¿Per què vens⁵⁰⁶ com un lladre ara que el Gall dorm a la gàbia?” (“Els ulls del fred.”, VIII, f. 2); torna un altre símil com a f. 1. Com en poemes anteriors d’“Els ulls del fred”, sempre hi ha algú en moviment aproximatiu; a I i IV era un

⁵⁰⁵ Pot pertànyer a molts agents dins “Els ulls del fred”: els anònims “quis” escaladors i dansaires (IV i VII), l’“escarceller” (I), el “torrer” (VII), la “mar” (VII), el caçador (II) o els “frases”-ones”-“mar”(I, VII), “l’equilibrista” (V), l’“àguila” i l’“avió” (VI) “els déus de la terra” (I), el “príncep” i la “princesa2 (I), les “gàrgoles” (I), les “gitanes” (I). Però també “la ciutat”, “la nit” o el “laberint” (I), “la tardor” (I, V) ; o fins i tot els “gossos” o el “fusell”(VII); és a dir el fus/Ell.

⁵⁰⁶ Ens sembla més lògic que diguera “véns”. Caldria confirmar-ho amb l’autor.

“Qui”⁵⁰⁷ i ara, de sobte, descobrim que és el tu. El jo, “confós”, “ara” l’ha reconegut. El Gall⁵⁰⁸ dorm a la nit en present⁵⁰⁹; potser aquest “Gall” és una altra disfressa del “Tu” del poema VI o del “Dominador de tot” de la f. 3. El gall s’associa al foc (f. 1) pel color de la cresta o el pitram; és un animal fer, eròtic i escandalós. El Gall també és tancat com el jo dins la “gàbia” del seu cor. El “lladre” arriba amb noctunitat i alevosia. El “lladre” roba i “ven”; potser perquè és “miserable” com llegirem tot seguit.

De sobte el jo es des”confon”, se n’adona del que passa: “Em fas miserable, Dominador de tot, tu que saps que l’arbre de la vida està sec al mig del Paradís.” (“Els ulls del fred”, VIII, f. 2/3); la veritat de l’espasa o la llei és dura i també el Paradís majúscul és “desert”. Potser aquest hiperbòlic i majúscul “Dominador de tot” siga un dels cent noms de Crist, o del Dimoni; torna el joc “i jo/i tu” de l’inici de poema; el jo sense els àngels és “miserable” mentre que el tu continua sent el seu superior, el que “sap”. El tu castiga el jo líric, el “fa miserable”: en sentit monetari (oposat a “de Tot” del tu), és a dir, paupèrrim o gasiu, però sobretot en sentit ètic; el jo esdevé alhora, com diu el *DFab*, el “digne de compassió” o “qui mereix el mensypreu [. . .] per la seua vilesa”. El tu-Déu duu paradoxalment la condemna al jo; la veritat fa miserable. Si ara el Tu li diu la veritat al jo, potser hem de concloure que abans li havia mentit. Aquest “Dominador de Tot” és “Qui té la paraula, té l’espasa?” (“Lluna de terra”, I); allí parlàvem de la dualitat “word/sword” de Cirilot. No sabem quin pecat ha comés el jo líric per meréixer “aquesta agonia” (f. 1).

El poema “Lluna de terra”, IV acabava així: “Qui ha arrencat l’arbre que floria al mig del Bosc?// Perdut l’arbre, perduda l’esperança?” Ací, a “Els ulls del fred”, VIII el jo és desesperançat. Aquell “arbre” potser és el mateix que aquest “arbre de la vida”; en aquesta lectura el text que analitzem, des del punt de vista narratiu, seria anterior a “Lluna de terra”, IV. Circularment, com una “gàbia” (f. 2), el paràgraf inicial comença amb “agonia” i acaba amb una no-vida, ja que l’arbre és “sec”; per tant, és més inflamable; recordem que llegim *Bardissa de foc*. Potser cal entendre la cita inicial d’“Els ulls del fred” de Cavalcanti com una nova agonia; la cita deia: “D’on t’arriba tan nova crueltat?” Al jo només l’“espera” la Mort. Potser perquè ha vist els ulls prohibits de “foc flamejant” del rostre de Déu. Qui mira mata o és matat; “l’arbre està sec” sona a “l’arbre està cec”.

Torna a ser el segon paràgraf breu com els 6 poemes anteriors d’“Els ulls del fred”: “A sol ixent els àngels van detenir la cursa dels vents.” (“Els ulls del fred”, VIII, fi, f. 4); el vent inflama el foc de la vida o del sol com a l’inici del poema, però alhora el consumeix més ràpid. La detenció

⁵⁰⁷ “Qui puja per les escales com un vell criminal?” (I, f. 8) i “Qui balla pel corredor amb músiques de ximbomba?” (IV, fi, f. 4).

⁵⁰⁸ Recordem el també majúscul “Gall de foc” d’“Els guants de fred” de *La païra dels crançs*; a l’“L’inici impossible” trobàvem uns galls més quotidians: “i els galls vivien feliços a les gàbies.” (fi d’f. 1).

⁵⁰⁹ Els dormilegues anteriors d’“Els ulls del fred” són potser “La ciutat” (I) i sobretot “El caçador del caçador dormia.” (II, f. 3) i el “torrer” que “dormia al baf dels gossos.” (VII, f. 2).

equivale a la mort o a la salvació. El fet que aparega un verb en passat, un dels pocs de la secció “Els ulls del fred”, potser indica que aquesta acció -”van detenir”- és anterior al paràgraf primer; fins i tot potser la causa: és a dir, els àngels són els que detenen la vida. Els vents són personificats com a “corredors” futuristes, com a la fi d’“Els ulls del fred”, IV; la seua acció provoca l’agonia del jo i potser fins i tot la mort dels àngels que se sacrifiquen. No sabem si aquests “àngels” són celestials o demoníacs. Malgrat el verb “van detindre”, l’al·literació de la *s* (“cursa dels vents”) suggereix una possible fuga o continuació. També podria ser que en l’emoció de l’“agonia” els presents del paràgraf primer foren presents històrics, i, per tant, el “van detenir” fóra posterior. Sense vent, les espores de l’Arbre no viatgen per fecundar i originar la vida.

Amb l’alba s’atura de nou aquesta part, la segona, de *Bardissa de foc*. El poema acaba amb una rima circular dins la f. 4: “A sol ixent [...] dels vents.” Podem parlar d’estructura circular per a tot “Els ulls del fred” des d’un punt de vista temporal; la secció comença amb l’“escondir” de les estrelles (en metàfora *B* “claus de plata”) i acaba amb un “a sol ixent” (fi).

4. 1. 4. “Mussol a les ruïnes”

Aquesta secció aparegué sencera primer a la revista *Cairell* el 1980 i molts anys després a l’antologia *Poemes* (Navarro, 2005: 5-7). Com ha dit Marrugat (2013: 338-339), el “Mussol” és l’animal de la saviesa però en ruïnes. La cita inicial és de Pasolini: “Em demanaràs tu, mort desadornat, / abandonar aquesta desesperada/ passió d’èsser al món” (Pasolini, 2003: 60). El mot “Passió” defineix la vida i malauradament també la mort de Pasolini; la “passió” tornarà a l’“Epíleg”.

El poema I de “Mussol a les ruïnes” torna a ser el més llarg dels VIII. Comença amb aquest paràgraf: “I els jardins es van omplir de fulles, i les músiques morien als racons de les cambres desertes d’aquell palau que creixia enllà dels tres xiprers de la benaurança.” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 1).

La conjunció “I” inicial es repeteix al vers final. El poema s’enceta amb un circumloqui de la tardor: “I les jardins es van omplir de fulles”. Després amb un circumloqui del silenci: “i les músiques morien als racons de les cambres desertes d’aquell palau que creixia enllà dels tres xiprers de la benaurança.”; al poema II de “Camp de les aigües” trobarem uns altres músics moribunds: “L’or dormint als bucs de les muntanyes i els cossos dels músics enverinats, espargits pels racons del palau. .” (f. 2). Si tornem en aquest poema “Mussol a les ruïnes”, I veiem com s’oposen “morien” i “creixia”. No sabem quin és el “palau” personificat que esdevé “viu” i creix; els “tres xiprers” paradoxalment no són símbol de mort sinó de “benaurança”.

Aquests jardins, ací tardorencs, només repareraran per ser negats a la fi del llibre: “Enllà de

la murada no hi ha jardins, ni boscos, ni fonts.” (“Camp de les aigües”, VIII, f. 10). Amb el mot “benaurança” apareix el jo líric cercant el tu metonimitzat en “veu”: “Sentia la teva veu que em cridava quan la nit em queia al damunt com una forta pedregada, trencant les teules d’aquell dia.” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 1/2). Hi ha un circumloqui del capvespre interessant; el dia es corporeïtza en casa; la nit (A) al seu torn, també es corporeïtza i en un símil es compara amb una pedregada (B); aquesta amb un epítet és qualificada de “forta”. Tornem a insistir que el verb “sentir” pot ser auditiu o tàctil; en el segon cas trobem una sinestèsia tacte (“sentia”)- oïda (“la teva veu”). Hi ha una certa rima entre “cridava” i “pedregada”. En el segon paràgraf llegim què deia la “veu” metonímica del tu:

Em convidaves a un estrany àpat. M’obries les mil portes del laberint secret. El meu cos em recremava l’ànima. (Mussol a les ruïnes, I, f. 3/5).

De les tres oracions la primera i tercera són enneasíl·labes i rimen a la fi: “àpat” i “ànima”. En les tres domina el jo, si bé en la tercera oració el tu ja és absent, potser ja víctima del jo. L’àpat és “estrany” com també que el laberint tinga en hipèrbole “mil portes”. El “laberint” és en epítet “secret”; pot ser extren i intern al jo líric. És a dir, el “m” es pot llegir com a finalitat: “per a mi” o com a possessió: “el meu laberint”. El jo gràcies o per culpa del tu s’obri i es condemna a l’infern: el seu metonímic “cos” li “recremava l’ànima”; aquesta és paradoxalment corporeïtzada: segons el *DFab* “recremada” vol dir “torrada en excés”. L’al·literació de la *m* domina la darrera oració; sol acompanyar els passatges amorosos de Navarro, com en aquest cas.

El tercer paràgraf no sabem si l’emet el tu o el jo líric: “Amor, amor, no fugis. Cridòria de pistoles al corredor. Qui sou, qui sou? La lluna al mirall i el mirall cec. ¿Qui sou? Digueu-me, és aquest el camí del camí? La cambra que s’ensorra. Aquell canelobre, aquell canelobre que em sotja!” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 6/13). Per empatia creiem que l’emissor és el jo. No sabem per què fugís el tu; aquest és invocat com en March o en *L’ou de la gallina fosca*, amb el *senhal* “Amor, amor”. Algú, potser el jo, és dins d’una casa, potser el palau de la f. 1; almenys el “canelobre” ens ho suggereix. L’amenaça plural s’acosta i potser el jo, com dirà a la fi del text II és “segrestat en aquesta cambra”. Sembla com si l’emissor no poguera fugir; si a l’inici de poema queia la nit i trencava el dia, ara és la cambra qui “s’ensorra”.

El nom del receptor resta “secret”. No sabem qui és el tu, el vosaltres o el vosté; els enemics han arribat ja a l’altra banda de la porta o del mirall. Les imatges visuals s’alternen *en collage* amb el prec o crit del jo. La por o la urgència fan repetir mots i crear la rima. El sintagma “el camí del camí” és important. Des del punt de vista semàntic imita expressions bíbiques com “rei de reis”; serà molt emprat per Navarro des de *Magrana*. Filosòficament diferencia el nom vertader (“camí”-A)

del fals (“camí”-*B*). A “Camp de les aigües”, I llegim: “Aquest turment que em descoratja, que em fa confondre el just temps del temps”. L’emissor vol saber el vertader camí, aquell que el durà a la salvació; potser que el durà al receptor.

L’expressió “La lluna al mirall i el mirall cec.” introdueix la follia, la màgia i l’hipnotisme. Som al món a l’inrevés de l’espill, del capgirament. Els raigs de lluna enceguen el “mirall”; veure la lluna, com el sol a migdia, o Déu, provoca la ceguesa i la mort; l’espill, que serveix per veure, deixa de ser espill. Mentrestant els objectes inanimats es personifiquen i passen de cecs a veure, com en un miracle: “Aquell canelobre, aquell canelobre que em sotja!” El “canelobre” obre els ulls i, com els de l’*Orfeu* de Cocteau o Déu, vigila el jo líric. Més avall, a la f. 17, trobem un altre mirall.

El quart paràgraf diu: “Els àngels bramant als balcons i els balcons que es desplomen. Déu, Déu, és aquest el camí? El silenci escolant-se per les gateres.” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 14/16). El gerundi obri i tanca el paràgraf en antítesi: del “bramant” passem al “silenci escolant-se”; al mig, hi ha una altra interrogació retòrica: “Déu, Déu, és aquest el camí?” Ara se’ns desvetlla el receptor dels precés de l’anterior paràgraf: és “Déu”. El mot “camí” associat a “Déu” ens mena a la vida o a la mort com a via d’accés per atènyer el ser suprem; Déu, però, mai no contesta; resta en “secret”. El “silenci” es corporeïtza i s’animalitza; com un gat, una serp o l’aigua, “s’escola per les gateres”. Continua com al paràgraf anterior la caiguda de l’edifici; en lloc de la “cambra” ara tomben els “balcons”; els enemics són arreu, dins i quasi fora de la casa, com són els balcons. Si abans llegíem “La lluna al mirall i el mirall cec”, ara trobem també una *i* consecutiva: “Els àngels bramant als balcons i els balcons que es desplomen.”; els “àngels” criden hiperbòlicament fort i la veu (oïda) en sinestèsia tomba (tacte) els balcons. Potser els “àngels” són animalitzats i estan en zel.

El cinqué paràgraf recupera la imatge del “mirall” de la f. 9; ara, però, hi ha una pluralitat d’“espills”: “Em mirava als espills i no reconeixia la meua figura. Les copes encara amb les cendres. I els rellotges muts, muts. Parla, parla, aixafa aquest cervell amb les rodes del teu carruatge!” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 17/20). Si a la f. 9 era el “mirall cec” ací és el jo qui ha esdevingut vampir o fantasma. La següent imatge uneix “copes” amb “cendres”; per empatia pensem en una taula i amb “copes” com a recipient; però també podria haver un foc i fum; les copes serien d’arbre; el llibre es diu *Bardissa de foc*. Al poema II de “Mussol a les ruïnes” les copes cauen i al text V acaba amb “Plorós, menjó cendra sota timbals de lluna.”⁵¹⁰ Com abans el vosaltres, el vosté o Déu, ara són els “rellotges” qui són “muts, muts”. Açò és un tautologia. També podria indicar que el temps no passa; és a dir que no hi ha escapadòria i la mort ja és ací. En tot cas, sense rellotges el “silenci” és major.

⁵¹⁰ Potser s’hi pot aplicar la imatge del *Banquet de cendra* de Giordano Bruno.

Front al “muts, muts” apareix el seu antònim “Parla, parla”; aquest acte de parla és perlocutiü, ja que provoca l’assassinat d’un “cervell”: “Parla, parla, aixafa aquest cervell amb les rodes del teu carruatge!” Repassem ara les consecucions màgiques del poema; totes parteixen dels sentits i provoquen dolor i mort: vore (“la lluna al mirall”) provoca no-vore (“el miralla cec”); cridar (“els àngels”) tomba balcons; i parlar implica “aixafar aquest cervell”. Per empatia creiem que “aquest cervell” pertany a l’emissor, al jo líric. Potser és un missatge al lector/a: Navarro escriu poesia irracional, no comprensible amb el “cervell”. La secció es diu “Mussol a les ruïnes” i ací tenim el “cervell” aixafat; recordem que el mussol és l’animal de Minerva, la deessa de la saviesa; tot el poema és una casa en ruïnes: cambra, balcons etc. La imatge del carruatge apareixia per Palma de Mallorca a *grills...* ; i el carro aixafabulbs o cervells tornarà a “Moira”, de *La païra dels crancs*, i altres escrits posteriors. El tu mena la carreta com el personatge de “Camp de les aigües”, V.

El poema acaba com començava, amb la conjunció “I”: “I ningú no arribava.” (“Mussol a les ruïnes”, I, fi, f. 21). De res han servit els precs del jo o de l’emissor: ni torna l’“Amor, amor”, ni arriba l’amenaça del corredor, ni el vosté/vosaltres.

El poema II de “Mussol a les ruïnes” diu:

El sol cremant-se per damunt dels boscos.

Ganivets bruts de sang damunt la taula. El calze tombat i la tovalla plena de geografies. Cavalcada de genets per vora mar. El sol cremant-se dins del bosc.

I jo segrestat en aquesta cambra.

Aquest poema és un dels millors de *Bardissa de foc* i del primer Navarro. Els verbs personals desapareixen i regna el muntatge imatgístic. Hi ha tres decasíl·labs (f. 1, 2 i el final). Navarro evita dir el mot capvespre, però ens el mostra cinematogràficament amb dues oracions en paral·lelisme: “El sol cremant-se per damunt dels boscos (...) El sol cremant-se dins del bosc.” Al mig apareixen dues imatges interiors i una exterior; en les primeres es relaciona “sang” i “vi” com en l’eucaristia: “Ganivets bruts de sang damunt la taula. El calze tombat i la tovalla plena de geografies.”; aquests líquids s’oposen en certa manera en el “cremant-se” del sol. Els adjectius són antitètics: els “bruts” i els “tombats” xoquen amb el “plena”. Les taques del vi o del líquid formen “geografies” en la “tovalla”; en *Bardissa de foc* hi ha pocs topònims concrets. Front a la taula del menjador, trobem una imatge externa: “Cavalcada de genets per vora mar”; aquesta localització marítima de la guerra i de la mort serà un dels *topoi* del llibre. Els genets poden muntar els cavalls del dia, de Faetó.

Front al moviment del sol o dels genets, el poema acaba amb l'aparició estàtica del jo, sense escapadòria: "I jo segrestat en aquesta cambra." ("Mussol a les ruïnes", II, fi, f. 6); potser els genets vénen per assassinar-lo. Al jo líric se li acaba el dia i potser la vida. Aquesta conjunció "I" enllaça amb la fi del poema I: "I ningú no arribava."⁵¹¹. El sintagma "Aquesta cambra" havia aparegut ja a "L'inici impossible" associada també a la caiguda d'un dansaire. Així com el vi corre, els genets rojos de l'apocalipsi també. El poema sembla un muntatge eisenstenià. Potser la història és contada a l'inrevés: els genets arriben, amb ganivets, i maten algú que menja o que oficia la missa.

El text III de "Mussol a les ruïnes" diu:

El teatre buit. Camps de falgueres sota la pluja. La lluna a l'escenari. Teníem els llavis humits de besar aquelles terres, aquells prats que els déus abandonaren a Bretanya. Cementeris de pirates vora el mar. Cambres plenes de pomes. Calvaris de pedra. Aquesta tristor. (Mussol a les ruïnes, VIII, f. 1/8).

El "buit" inicial enllaçarà amb la "tristor" (f. 8) amb què acaba el paràgraf primer i amb la "Solitud" inicial del poema "Mussol a les ruïnes", IV. És a dir, passem del "buit" a la "tristor". La primera frase i la darrera són pentasíl·labs. El primer paràgraf s'ompli de 6 sintagmes nominals, és a dir, averbals; semblen pintures impressionistes, un seguit de fotografies o una mena de *travelling* potser per Bretanya. Després del tercer *SN* seguit apareix algun emissor: "Teníem" (f. 4) o "Aquesta tristor." (f. 8). Els tres primers *SNs* tenen estructura circular: "El teatre [...] l'escenari"; de sobte, apareix la "lluna a l'escenari", potser ballant entre columnes com a "Moira" de *La païra dels crançs*.

Dins la quarta frase apareix per fi un verb: "Teníem els llavis humits de besar aquelles terres". No sabem qui són eixos nosaltres units en el passat, però separats en el present a la fi del poema; els dítctics també indiquen la separació temporal i/o espacial: "aquelles" i "aquells" front al present "Aquesta tristor". L'adjectiu "humits" de la f. 4 remet eròticament a la "pluja" de la f. 2; però també al plor; més avall llegirem: "Menjo plorós". Cal relacionar el verb "abandonaren" de la f. 4 amb els "Cementeris de pirates" de la f. 5; al poema VII tornaran "déus" i "pirates". L'acció de "besar" la terra apareix més avall a "Camp de les aigües", VI aplicat a la mar: "I la mar besa les uncles de la lluna.". Ací l'abandonament dels déus potser suggereix rituals màgics o feèrics. El "buit" general s'oposa al "plenes" de la f. 6. Les "pomes" són la fruita del pecat i originen des d'Eva el "calvari" de les persones. L'oclusiva domina la fi del primer paràgraf; la subratllem: "Cambres plenes de pomes. Calvaris de pedra. Aquesta tristor." La sibilant acompanya el vent i les ones dels "Cementeris de pirates". La "tristor" de la fi del primer paràgraf pesa com un "calvari" (f. 7). La

⁵¹¹ També a la fi de "Camp de les aigües", VI llegim: "I la mar besa les uncles de la lluna."

mort ens espera o actua “vora el mar”, com els genets al poema anterior, el II⁵¹².

El poema acaba amb una intervenció del jo líric, com al text IV de “Mussol a les ruïnes” o a “Camp de les aigües”, II i III: “Amic, amic, porta’m ara un falcat d’hortènsies.” (“Mussol a les ruïnes”, fi, f. 9). L. Picó recull una anècdota de l’amistat Jaén-Navarro relacionada amb les hortènsies (Picó: 2005). La urgència del jo per la visita ve amb l’“ara”. No sabem si el tu li farà cas. En el següent poema, IV, el tu no li contesta.

El poema IV de “Mussol a les ruïnes” fa:

Solitud a les masmorres del meu cos. Jacints i roses, boira i setí als túnels que travessen la ciutat, mentre espero que arribes i no véns, i la nit s’estén com un riu criminal.

Tinc paüra. Et donaria l’escut i el broquer, la llança i la destrat si tan sols em diguessis:

- No temis, jo t’he de salvar.

El jo líric es metonimitza en cos i aquest es metamorfitza en edifici o palau: “masmorres”. No sabem si és un presoner o un guarda o totes dues coses alhora. Allí, en la presó subterrània, el jo com una rata espera l’arribada del tu. No serà fins el poema “Mussol a les ruïnes”, VI quan el jo decideix eixir i anar en la seua recerca. Si les masmorres s’associen a brutícia, els “túnels” són paradoxalment positius: “Jacints i roses, boira i setí”; potser el jo els ha ornats per al tu; són una mena de primavera interna del jo/ciutat a l’espera del tu líric. La imatge floral és preciosista; la fusta o tela “de setí” brilla i s’oposa a la “boira”; totes dues poden ser saus com llana. Els vegetals i la boira perfumats es personifiquen i “travessen”, es mouen, però el tu no; aquest no ve a “salvar” el jo líric, és a dir, a estimar-lo.

La “nit” (A) definitivament “s’estén”, personificada en un símil “com un riu criminal”; aquest riu (A) inundarà els “túnels” i ofegarà “les masmorres” i el jo. El jo és descrit a la fi del poema com un cavaller medieval amb 4 armes: “Et donaria l’escut i el broquer, la llança i la destrat”. Les parelles d’armes s’uneixen entre si amb una copulativa (*i*) i amb l’altra parella per una coma. La primera parella és defensiva; el jo-cavaller té “l’escut” i el seu hipònim “broquer”, que és un escut petit “folrat amb pell”; sembla un objecte molt eròtic. La segona parella d’armes és d’atac: “la llança i la destrat” són fàl·liques. El jo renuncia a les 4 coses pel tu; deixaria de ser jo, és a dir, cavaller; és a dir, es deixaria matar o atacar. La promesa del tu líric és més potent que restar inermes a mercé dels enemics i per tant a punt del sacrifici. Diu el final de poema: “si tan sols em diguessis:

⁵¹² O més avall insinuat al VII i explicitat amb l’“arrap de la mar” de la fi de “Mussol a les ruïnes”, VIII.

// - No temis, jo t'he de salvar." En la missa escoltem aquestes paraules: "una palabra tuya bastará para sanarme". El "diguessis" és una hipòtesi futura, però de moment el jo és dins la "Solitud", passiu. El verb "Espero" també té el sentit de desitjo.

El text V de "Mussol a les ruïnes" diu:

Passo les nits desvetllat com un mussol a les ruïnes, reconeixent el temps que ja he viscut, els vols clandestins de les gavines ocupades en robar-li l'or a la fornal del dia.

Plorós, menjó cendra sota timbals de lluna.

El jo es compara en un símil amb "un mussol a les ruïnes", títol d'aquesta part de *Bardissa de foc*. El mot "mussol" s'aplica segons el *DFab* a una "persona que a penes parla, ensopada, encantada". No sabem què li ha llevat la son al jo líric o què li interessa al jo líric, però sembla que torna a ser dins la "solitud" com al poema IV. Les formes no personals "desvetllat" (com a suscitar o despertar) i "reconeixent" són sinònimes; s'oposen a "clandestins". El que està ocult són les "ruïnes" del jo, potser del seu amor o del seu passat vital: "que ja he viscut"; i per això és "Plorós", perquè "ja" arriba la mort de la nit i l'eixida del sol; aquest és l'enemic del mussol.

El mussol s'associa a la deessa de la saviesa, Minerva. El sol (A) en metàfora en absència s'identifica amb "l'or a la fornal del dia"; per tant, les matineres gavines -com en els contes- en certa manera roben l'alba o el capvespre, l'"or" dels rajos solars. L'adjectiu "clandestins" ens suggereix l'exili, el tràfic de polissons; al *DFab* fins i tot apareix un "mussol emigrant". Segons el *DFab* la "fornal" és el fogar dels ferrers i tots els altres que treballen en metall, com Vulcà que ferra els cavalls de Faetó o del dia. Amb el foc arriba la "cendra" i amb ella acaba el poema. La cendra és el que queda de les "ruïnes" del foc o de la vida. La lluna (A) esdevé en metàfora B d'A una mena de pandero lorquià, gong o "timbals" (B); o una neula que menja el jo combregador⁵¹³. La lluna és qui vigila el jo potser en el capvespre; és a dir, en les ruïnes o cendres del dia ja mort.

El poema VI de "Mussol a les ruïnes" fa:

Saps, per les nits burxo el cervell de ciutat i no et trobo, car no sé on vius, ni sé on mors cada vegada que els estels piquen la meva orba pell.

Saps, per les nits esdevinc pelegrí de tu.

⁵¹³ Potser hi ha una referència al *Banquet de cendra* de Bruno .

El poema “Mussol a les ruïnes”, VI té dos paràgrafs, el segon com sempre més curt; té una oració per paràgraf. S’uneixen els paràgrafs amb l’anàfora “Saps, per les nits”. Aquest “saps” té una funció fàtica; és el “no sé”, però, qui mostra la verdadera idiosincràcia del jo líric. El jo és el que no coneix, l’ignorant. El jo torna a ser, com en el poema V, nocturn com un mussol. El *SP* “per les nits” és des del punt de vista temporal incorrecte, ja que cal dir “a les nits” o “de nit”; ara bé, podem interpretar-lo com un locatiu: “a través de les nits”; o fins i tot un causal: “per (a) les nits”.

El poema diu: “burxo el cervell de ciutat i no et trobo, ”; el normal és que llegirem: busco [...] “i no et trobo.” El verb “burxar” i el seu sinòni “picar” obrin i tanquen l’oració i el paràgraf; “burxar” vol dir “atiar el foc”, “desvetllar-lo” (com al poema V); incita a la lluita; podem relacionar amb carregar el fusell de pólvora o redoblar els timbals (com al poema V). Al poema IV teníem un jo líric cavaller amb “llança” i “destral” i al poema V amb un bec com a “mussol” i ací, al VI, “burxa”. La imatge d’aquest poema VI és plàstica i macabra: el jo-mussol destrossa el cervell de la ciutat, la pentina com un exèrcit, però no troba el tu. La ciutat es personifica amb “cervell” i al poema “Mussol a les ruïnes”, VII serà un “esquelet” potser a causa de l’acció violenta del jo líric.

El jo al seu torn esdevé també víctima de la nit: “cada vegada que els estels piquen la meua orba pell.” És com una reacció en cadena: estels o la nit ataquen el jo i aquest el tu. O en una lectura més pedestre: cada vegada que ve la nit el jo recorda el tu. Els estels, nocturns per definició, no “burxen” sinó que “piquen” el jo; aquest es metonimitza en “pell”; en sinestèsia, la “pell” (tacte) és “orba”, cega (no-vista). Potser trobem una queixa del jo: el tu no ve mai perquè només podria vindre quan els estels piquen el jo i açò és impossible.

De nit el jo no s’hi veu. Potser els estels no són astres nocturns, sinó milotxes. L’expressió “no sé on vius” va seguida del seu antònim “ni sé on mors”. La locució “cada vegada” implica una mena de càstic grec, una mena de tic, d’estímul-resposta inevitable. El poema acaba amb una imatge bonica i potser amorosa: “esdevinc pelegrí de tu.” Hi ha una certa rima interna en *i*. Potser el jo segueix el tu i aquest és el seu guia, la seua santetat. Fixeu-vos que diu “pelegrí de tu”, no “pelegrí teu”. Una altra interpretació seria que el tu fóra irracional; ens expliquem: el jo cerca apropar-se al tu -lul·lianament- des del “cervell”-“mussol”, des de la pensa, encara que siga destrossant-la; però potser el tu siga més enllà de la raó, en les seues “ruïnes”, és a dir, que per atényer-lo calga la fe o la follia.

El poema VII de “Mussol a les ruïnes” reprén potser la mateixa “ciutat” del poema “Mussol a les ruïnes”, VI. Si allí es personifica en un “cervell” atacat pel jo líric, ací la veiem ja com a cadàver:

La ciutat és un esquelet de tenebra. Els déus de la fosca han mudat els carrers per barrancs de baladres, i

l'home que els creua sembla un vaixeller de barcaça pirata. (f. 1/2).

Com la ciutat moribunda en el present, també el jo morirà en un futur com llegim a la fi del poema. El primer paràgraf és dominat per la metàfora de fórmules variades i pel camp semàntic de l'obscur: “tenebra”, “fosca”, “barcaça pirata”. La primera metàfora té la forma *A és B*; s'uneix la ciutat (A) i un “esquelet de tenebra” (B); el color blanc de l'esquelet s'oposa al fosc de la tenebra; la ciutat és en general lumínica, i ataca la tenebra. En la segona oració els subjectes s'oposen “Els déus de la fosca” i “l'home”. Els déus⁵¹⁴ són múltiples; i són antidéus perquè no duen llum, sinó fosca; potser equivalen a dimonis. Aquest déus intentaran impedir el viatge d'eixe “home” solitari: “un”. Els “carrers” (A) esdevenen en metàfora *A per B*⁵¹⁵ “barrancs” (B) perillosos, profunds, plens de punxegosos “baladres”. Però no detenen l'home (A) que al seu torn s'identifica amb “un vaixeller [...] pirata” (B); ara tenim la metàfora *A és (sembla) B*; el soldat del jo té bandera negra, però la seua acció “sembla” inofensiva; al capdavant una “barcaça” segons el *DFab* és una “barca grossa per a transportar càrrega de les naus a terra i viceversa.” No és el jo un pirata triomfant, sinó que s'assembla més a un dels cadàvers dels “Cementiris de pirates vora el mar” de “Mussol a les ruïnes”, III. A “Camp de les aigües”, VIII vorem com la “nau” és el propi cos o cadàver del jo. També podem interpretar aquest “home” que “creua” la ciutat com el tu que el jo esperava al poema “Mussol a les ruïnes”, IV i que no arribava.

El poema acaba així: “Quan cauré mort com un cau el cos mort?” (complet, fi, f. 3). En l'antologia *Poemes Navarro* ha eliminat l'article “un”. En la nostra lectura amb “un” emparentàvem aquesta fi de poema amb un text de Piera (1991: 30) que jugava amb la polisèmia de “cau” com a verb i substantiu. De totes maneres aquesta oració de Navarro, tinga o no tinga l'article “un”, segueix recordant-nos el vers de Dant: “*e caddi como corpo morte cade*” (Dant, 2000: 67); amb ell acaba el “Cant V” o el cercle dels luxuriosos de “L'infern” de *La Divina Comèdia*; s'hi accedia, en aquest cercle, amb el vers final que encapçala *Bardissa de foc* i que Navarro dedicava a un tal G. F.: “*e vegno in parte ove non è che luca*”. També Verger⁵¹⁶ sembla emprar aquesta cita de Dant: “Deixats caure com morts/ sent com callen els morts/ deixats caure com morts.” (Verger, 1986: 45).

El poema VIII de “Mussol a les ruïnes”:

Sento com tibes l'arc i els teus ulls que m'espïen. Et cerco i no et trobo, oh calze, roca negra, arrap de la mar.

⁵¹⁴ Al poema “Mussol a les ruïnes”, III llegim: “Teníem els llavis humits de besar aquelles terres, aquells prats que els déus abandonaren a Bretanya.”

⁵¹⁵ Una metàfora *B per A* serà “Algues per cabelleres”, dins “Camp de les aigües”, VIII.

⁵¹⁶ Recentment, creiem que Navarro al seu *El plom de l'ham* ha homenatjat *Com si morís* de Verger: “Com si cec.” (Navarro, 2014: 63).

La nit cova el dia i romanc a l'aguait.

El poema s'estructura amb tres oracions, dues al primer paràgraf i una al segon i últim paràgraf. Les 3 oracions són compostes copulatives amb el nexse "i". La darrera "i" no és lògica i consecutiva com les altres dues. Potser perquè el subjecte "La nit" és personificat. La vista és omnipresent: "els teus ulls que m'espïen" i "romanc a l'aguait"; la vista uneix el jo i el tu; aquest tu pot ser també el jo desdoblant o bé el lector/a. Hem d'esperar fins el poema VIII de "Camp de les aigües" perquè el jo trobe el tu; duia cercant-lo des de la fi de "L'inici impossible" ("no arribes, no arribes"); el cercava també des del poema VI de "Mussol a les ruïnes" ("i no et trobo"); quan el jo trobe el tu, aquest tu el matarà; ja ho llegíem a "L'inici impossible": "no arribes, criminal, per a matar-me." Ja ho va dir Sant Pau: compte amb què desitges perquè se't podrà concedir.

El verb "sentir" és auditiu o tàctil. La vista és també un arc. El tu és identificat amb tres metàfores *B1*, *B2*, *B3*: primer s'associa amb un "calze" (*B1*), símbol cristià vinculat a la sang i al sacrifici, a la resurrecció; després s'identifica amb una "roca negra"; és "negra" com la "nit" que apareixerà a la fi del poema; potser el tu és l'assassí i per això no té un cor humà i roig, sinó una "roca negra". La tercera metàfora diu: "arrap de la mar" (*B2*); com veurem en altres textos del llibre, l'aigua "arrapa", "pica" els marbres i les roques, les erosiona: "La mar picant aquelles roques. . ." ("Els ulls del fred", VII) i "L'aigua picant els marbres" ("Camp de les aigües", II). Potser les 3 metàfores-accions són consecutives però inverses; primer ve la mort o l'"arrap" de la mar contra la "roca negra" "del cor; açò provoca la sang que omple el calze i ve la resurrecció.

El sintagma "arrap de mar" ens sona a "arran de la mar" o a "arrap de l'amar". La imatge de la "nit" que "cova el dia" és lògica, senzilla i bella. El poema VI de "Camp de les aigües" acabava així: "I la mar besa les ungles de la lluna." La rima en *a* domina el text final de "Mussol a les ruïnes": "arrap de la mar [...] romanc a l'aguait".

La relació entre el tu i el jo és especular; és un *quid pro quo*: "els teus ulls que m'espïen [. . .] romanc a l'aguait"; al mig del tu cap al jo i del jo cap al tu apareix, com un espill, la mar, o la nit. Al darere trobem la concepció de l'amor com a batalla, o com a mescla de dolor i plaer. Podria haver una altra lectura, que és el tret per amor; com en *Salvatge!*: "No oblidem que el lleó vigila entre maleses, estén el llaç i espera." (*Salvatge!*, III, f. 25) o "La fletxa fa temps que l'arc tibant va llençar i cerca el cos que la desitja." (*Salvatge!*, III, f. 26).

4. 1. 5. "Camp de les aigües"

¿Vosté coneix la Sagrada Bíblia, senyor?, em
preguntà. 'I tant que la conec', li vaig respondre

amb veu agra. (Navarro, 1991: 257-258).

Aquesta part comença amb el poema I més curt del llibre i acaba amb el VIIIé més llarg. El títol apareixerà a la fi del poema I: “Quan serà el meu cos camp de les aigües?” (I, fi, f. 9). Hi ha una altra cita inicial, ara de l’*Apocalipsi* de Sant Joan: “I li fou fonada la clau del pou abismal.” (Ap. 9. 1).⁵¹⁷ Malgrat que hem vist abans unes altres al·lusions bíbliques⁵¹⁸, és la primera vegada que Navarro explicita, dins de *Bardissa de foc*, els Evangelis; i ho fa lògicament, ja que l’*Apocalipsi*, com “Camp de les aigües”, és la part final de la Bíblia i de *Bardissa de foc* respectivament. Cal indicar també que el mot “clau” és polisèmic i que hi ha molts “Obriu” i “Tanqueu” al poemari. Les claus havien aparegut ja al llibre, a l’inici d’“Els ulls del fred”: “L’escarcerer escondeix les claus de plata allí on les palmeres canvien de nom i esdevenen corquim de copinyes;”. Dins de “Camp de les aigües” tornaran al poema VI: “El fuseller coneix el camí. Es sap totes les pedres de la Murada. Porta a les butxaques les claus de l’avenc sense fi.” (VI, f. 4/6, segon paràgraf).

El poema I de “Camp de les aigües” té només 4 paràgrafs en estructura decreixent: el primer 5 línies, el segon 4 i escaig, el tercer poc més de 4 i el darrer 1 línia. Pel que fa al nombre d’oracions, els dos primers tenen 3 oracions (la segona formada per dos compostes copulatives), el tercer dos i el darrer 1. El primer paràgraf diu:

La mar fremirà igual que ho féu quan mataren aquell cavall vora les aigües. Els diables havien encès l’escenari del dia i, als convents, els frares tacaven el silenci amb un remuc de lletanies. La ciutat obriria els ulls en sentir la perdigonada: (Camp de les aigües, I, f. 1/3).

L’inici sembla l’iausiasmarquià “Bollirà el mar”. La f. 1 comença i acaba circularment amb “La mar” i el seu continent: “aigües”. Al mig apareix “aquell cavall”; aquest és al·literat amb laterals, que imiten el broll de la sang. Potser el cavall mort és el del dia, el cavall de Faetó. El sol és mort dues vegades a l’inici del poema: primer trobem un sol-cavall assassinat per uns desconeguts; i després uns “diables” cremant el dia.

El paràgraf inicial consta de 3 oracions en paral·lelisme, amb només un lleu hipèrbaton: entre comes apareix “als convents”⁵¹⁹. Amb l’hipèrbaton, s’aproximen dos espais: “convents” i “escenari”; si els relacionem, podem fer una interpretació positiva: els dos són rituals; o negativa: els convents, és a dir, l’Església és una farsa. La lectura agnòstica i desacralitzadora és exemplificada amb

⁵¹⁷ El passatge sencer diu: “Va tocar el cinquè àngel, i vaig veure a la terra un estel caigut del cel. Li van donar la clau del pou dels abismes; ell el va obrir i en va pujar una fumarada com a d’una gran fornada, que va enfosquir el sol i l’aire.” (Ap. 9. 1/2); d’ací ixen les llagostes.

⁵¹⁸ Per exemple, a “L’inici impossible” les al·lusions bíbliques obrien i tancaven circularment el poema: “Alfa” i “si tingué les ales del colom. . .”.

⁵¹⁹ En valencià rimen “encés” i “convents” i més avall “estès a l’areny”.

imatges. En la primera els frares són animalitzats com a bestiar: “els frares tacaven el silenci amb un remuc de lletanies.”; el “remuc” és l’únic nom del poema amb article indeterminat. La segona imatge desacralitzadora prové del paral·lelisme: “Els diables” i “els frares” comparteixen oració i estructura sintàctica.

Els “diables” destrueixen no el dia, sinó el seu simulacre, “l’escenari del dia”; potser és una metàfora *B d’A*; en aquesta lectura el dia, el sol o la llum (*A*) és un “escenari” (*B*); potser en lloc del dia, els diables viuen en el subsòl il·luminat de l’infern. Potser aquesta imatge és un circumloqui del capvespre o de l’alba. Mentre cau el sol o la lluna, els frares mengen o resen (“remuc”) o les dues coses alhora com al refectori. El seu rés és descrit negativament amb un circumloqui blasfem: “tacaven el silenci amb un remuc de lletanies”. Navarro mescla en sinestèsia la vista (“taquen”) amb l’oïda/gust (“remuc”, “lletanies”) i el “silenci”; si unim els dos fragments llegim eròticament així: “tacaven [...] amb lletanies”⁵²⁰. Els frares no trenquen el silenci, sinó que només el puntuen, amb una monotonia de “lletanies”. Hi ha una certa rima interna en *a* a l’inici del poema: “La mar fremirà igual”.

No sabem si el “remuc” dels frares és de protesta *sotto voce* o és una intuïció, com de bèstia que “sent” l’incendi. El sí que sona i fort és la perdigonada amb què acaba el paràgraf i la f. 3: “La ciutat obriria els ulls sentir la perdigonada.” (f. 3). La frase consta de dos octosíl·labs. Malgrat que estem parlant de “pedigons” i no de bales, la imatge de la perdigonada és hiperbòlica. La ciutat, a l’igual que “La mar” inicial, es personifica i sofreix; si allí llegíem “La mar fremirà” ací veiem que “La ciutat” potser rep l’impacte de la perdigonada. Recordem que “sentir” pot ser auditiu però també tàctil. El condicional “obriria” és ambigu, ja que no sabem si és futur com el “fremirà” o pertany al passat. Tampoc sabem si els dos sofriments tenen una causa comuna; és a dir, si la “perdigonada” és la causa de la mort del cavall. Tampoc sabem si la “ciutat”, o els “convents” són a prop de la mar o no.

Els “ulls” de la ciutat tenen més que vore amb el capvespre que amb l’alba; ja que, un cop caigut el sol, s’encenen els fanals o els llums (*B*), metàfores d’“ulls” (*A*). Ara bé, també podria ser que la ciutat dormira de nit i el foc fóra el de l’alba. Després dels dos punts, en el canvi de paràgraf, trobem potser la causa del despertar de la ciutat:

El cos del cavall estès a l’areny. El meu cos foradat per la fúria del Caçador, i els camins de neu arribant a tota hora a la mar. (A coneix la crònica d’A i voldria fugir per senderols ignots.) (Camp de les aigües, I, f. 4/6).

El poema torna a començar, com l’onatge marí, “a tota hora”, com el riu des del gel cap a la mar, com la sang al cor; una altra vegada apareix el “cavall” de l’inici. Tornem a trobar, com al

⁵²⁰ Potser el mot “lletanies” inclou el mot “llet” o semen. Al capdavant, els frares són -com els diables- obscens, són fora de l’“escenari”, de la vida, potser de “la ciutat”, “als convents”.

primer paràgraf, tres frases i la segona amb dos subfrases copulatives. Ara, però, les dues primeres frases són immòbils, ja que han perdut els verbs en favor de les formes no personals: “estès”, “foradat” i “arribant”. El jo apareix de sobte unit en paral·lelisme i asíndeton al cavall immòbil; “El cos” i “El meu cos” es dessagnen, se’ls gela la sang; ho suggereix el mot “neu”.

La neu es desgela després que “arribi el solstici de desembre” (“Camp de les aigües”, IV), és a dir, amb la primavera. El *DFab* ens descriu l’“areny” com a platja, ço és, vora “La mar” inicial de poema; la mar apareix ací a la fi de la segona oració; però també l’areny vol dir “llit de riera”, és a dir, de riu; aquests rius (A) són identificats amb un circumloqui metafòric: “camins de neu arribant a tota hora a la mar.”; és tot una imatge B. Si a la f. 3 trobàvem un “obriria” ací tenim “foradat”. Potser el jo líric no és a vora mar, potser el Caçador l’ha matat a ell però no al cavall. Potser el “foradat” siga eròtic i tornem a l’“em mates, em sanes” d’*Hiroshima, mon amour*⁵²¹. La paraula “mar” ens mena a l’espill i aquest al reflex o la tautologia: A és A: “(A coneix la crònica d’A i voldria fugir per senderols ignots.)”.

Com al primer paràgraf, la darrera oració inclou un condicional; ací aquest “voldria fugir” sembla impossible per empatia amb el dessagnament del cavall i el jo líric. També a “L’inici impossible” apareixia un jo líric que “fugiria” (f. 11). Si ens fixem en l’oració final hi ha una tautologia: “(A coneix la crònica d’A)”; el fet que aparega entre parèntesi ens mena al llenguatge lògic i matemàtic; trenca la catarsi del poema; és com una acotació dins el monòleg o “escenari”-guió que llegim. Schelling formulava seguint Descartes, que el jo era el jo, que A era A; tot el món es reduïa al subjecte. I tanmateix, a l’igual que l’espill de la “mar”, dins dels parèntesis no trobem més que el reflex d’un altra amenaça, com al davant i darrere dels parèntesis. El verb “coneix” i “ignots” s’oposen; ignorar és segons el *DFab*, no tenir notícia, és a dir, “crònica”.

Mentre que la “crònica” és per definició linial, la narrativa de *Bardissa de foc* és no-linial. La mort és imminent, i no hi ha temps -“crònica”- per a la fuga⁵²². Tota persona, com diu Piera, és *presonera d’un parèntesi*, i el destí (data naixença-data mort) ja és traçat. Com ja deia a “L’inici impossible”, tot és escrit, tot es coneix. La fugida és difícil, ja que els “camins de neu” s’estreten en “senderols” (f. 5); a més, segons el *DFab*, la sendera és una corda, una “xarxa que es posa a la boca dels caus en què han aviat la fura.” No sabem qui és el misteriós i tautològic A fins que al paràgraf següent el jo líric ens resol l’enigma a la fi del poema:

Aquest turment que em descoratja, que em fa confondre el just temps del temps; els signes abandonant els referents en el desert del discurs de l’Altre, que sóc jo, que és A.

⁵²¹ O al *Sweet hunter* de Ruy Guerra que Jaén inclou a “El pensament i el mirall” i que no hem pogut visionar. Recordem el “Forat de tu, forat de mi” de Jàfer a *L’esmoreïda estela de la platja* (1974: 33).

⁵²² Recordem que la cita de Juan Cruz a *grills*. . . provenia del llibre *Crònica de la nada hecha pedazos*, i que “L’inici impossible” acabava així: “Ara, la memòria va escopint-me bocins de memòria.” Si ens permeteu el joc de paraules: “obriria els ulls en sentir la perdigo/Nada”.

Quan serà el meu cos camp de les aigües? (Camp de les aigües, I, fi, f. 7/9)

El “turment” díctic del jo líric -físic o moral- sembla reprendre “el meu cos foradat” de la f. 5. Potser davant la imminent mort (f. 9), davant el turment de la tortura, el jo perd el valor; alhora perd el cor, es “corfon”; potser es dessagna o somnia, o es desmaia. La confusió el turmenta, l’enganya. Ara no hi ha tautologia: el “just temps” no és el “temps”; “just”⁵²³ vol dir exacte, precís, i la justícia ens remet al somni o sojorn dels justos cristians segons el *DFab*. El jo líric sembla preguntar-se a la fi del poema en un circumloqui “quan” morirà, és a dir, quin serà el “just temps”, exacte de la mort, quan abandone el seu cos metonímic. La f. 8 acaba amb una estructura trimembre, com a l’inici de poema. Ara concentra una identitat, millor dit, una trinitat Una i Trina: l’Altre, jo, A.

Com deia molt bé Calafat:

En la poesia de Joan Navarro tot vacil·la davant els nostres ulls, sobretot la identitat, aquesta realitat precària i vaporosa que anomenem *jo*. Quan el poeta diu: ‘Jo sóc l’altre, aquell que agombola mil carasses’, ens pinta un jo dissociat, sense unitat interna, dilatat fins a extrems insospitables.⁵²⁴ (Calafat, 2002: 80).

L’homenatge a Rimbaud és clar: “Je suis l’Autre”. En realitat és l’Altre qui esdevé alhora “jo” i “A”. Però és que l’Altre, reduït a “discurs”, no és res, és “desert”, un d’eixos “buits” repetits a “L’inici impossible”. No anem a tornar a insistir en la identificació witgensteniana món/llenguatge. Ara, en la confusió de la por, el somni o la mort, en la poesia, com diu Calafat, “tot vacil·la” i naix el Caos: contradint a Saussure, “els signes abandonant els referents”. Com en l’Alzheimer⁵²⁵, es dissocien “les paraules” i les “coses”; per dir-ho a la manera del títol de Foucault.

El jo apareix entre l’Altre i A, potser crucificat com a “Lluna de terra”, III. “L’Altre” es desintegra, es redueix en “A”. El gerundi ens diu que hi ha dues accions simultànies: “descoratjar” i “abandonar” el coratge; són sinònimes. En canvi, els dos gerundis del text són antònims: “arribant” i “abandonant”. Perdre l’estructura del llenguatge o el record, com en l’Alzheimer, és perdre la vida. I de sobte, el poema acaba amb una interrogació retòrica fonamental: quan morirem? Si a la f. 5 no sabíem si el “meu cos” del jo era o no “estés a l’arenys” com el del cavall, ara sí que s’hi identifica: tant el jo com l’Altre (cavall) són vora eixes “aigües”. El cavall és un correlat objectiu del jo líric. Les “aigües” potser són les del “pou abismal” de la cita de l’Apocalipsi inicial.

El poema acaba tornant al títol de l’apartat, circularment: “Camp de les aigües”; aquestes es

⁵²³ Ens agradaria ací incloure una màxima de Godard que va emprar Damià Huguet: “ce n’est pas une image juste, c’est juste une image”. Creiem que és la definició perfecta per assenyalar el pas de la poesia realsocialista dels 60 a la imatgística dels 70. Podria ser el lema del Gir Imatgístic dels 70.

⁵²⁴ Permeteu-nos aquest aforisme a partir d’un vers de Navarro: “*Em van donar un nom i m’assassinaren. Me’n donaren mil i seguia essent jo.*”

⁵²⁵ Protagonista del text “On les places assolellades?” del poemari *Magrana* (Navarro, 2004: 23).

suggereixen amb l'al·literació de la sibilant combinada amb la de l'oclusiva /k/. Encara, però, no és hora de morir; cal esperar a l'assassinat de la fi de "Camp de les aigües", VII i el seu "És ara". Curiós és que el futur encerclé aquest poema, un text que es caracteritza just per la manca de futur; si enllacem els futurs inicials i finals del text llegim: "La mar fremirà [...] quan serà el meu cos camp de les aigües?" Potser cal llegir així: quan serà el meu cos la mar, és a dir, mort? L'aigua encerclava la primera frase d'aquest text: "La mar [...] vora les aigües"; el poema acaba també amb unes "aigües". Cal enllaçar aquest anar-cap-a-la-mar del poema "Camp de les aigües", I amb els altres dels poemes de la mateixa secció, sobretot amb els dos poemes finals de secció; a poc a poc anirem trobant el jo, la neu, els rius i les mars al llarg de la nostra anàlisi dels textos navarrians.

El poema II de "Camp de les aigües" diu:

El cel com un espill d'aigua quieta. L'or dormint als bucs de les muntanyes i els cossos dels músics enverinats, espargits pels racons del palau. L'aigua picant els marbres.

Ai, els soldats de terra cuita colgats vora les palmeres!

Com els poemes III, IV, V i VII aquest text II de "Camp de les aigües" consta de dos paràgrafs, el segon molt breu. Aquest text renuncia als verbs en forma personal a favor dels participis i un gerundi. El poema és ple de substantius, tots determinats. Hi ha un muntatge de 3 imatges en asíndeton i només a la fi tenim una exclamació encetada amb un "Ai"⁵²⁶ que indica que hi ha algú, a banda de nosaltres, que conta el que llegim. Com a l'inici del poema "Camp de les aigües", I, la segona frase té dues oracions copulatives unides per *la i*. Navarro evita dir el mot "mar" o el llac però el podem intuir com a terme real de la imatge B "espill d'aigua quieta". El cel i la mar són calms, "quiets", "dormint" i enmig hi ha l'horitzó. La confusió cel/mar, els colors del cel i de l'aigua, és en realitat una plenitud que no sabem en quin moment del dia es dona; al capdavall, el "dormint" de l'or potser ocorre "a tota hora" com llegíem al poema anterior. Les "muntanyes" (A) en metàfora B d'A s'identifiquen en "bucs" (B) que contenen "l'or"; aquest "or" (B) personificat pot ser una metàfora en absència del sol (A). Els "bucs" però ens remetent també a vaixells atracats, "quiets" entre tanta "aigua" (f. 1 i f. 3). De sobte, l'aigua "quieta" de l'inici es mou, s'empipa a la fi: ara és "picant". L'"aigua" apareix a l'inici i a la fi del primer paràgraf; és a dir, l'encercla: "aigua quieta [...] L'aigua picant"; potser és un circumloqui de la vida: del bateig a la mort; dels bucs de les muntanyes al delta.

Per un moment ens ha "confós" eixa "quietud": la mar només descansava; la lava del volcà

⁵²⁶ Les altres interjeccions de *Bardissa de foc* són eixos "Oh" que acompanyen a "Déu meu".

només “dorm”. Després de la *i* brolla la violència soterrada que domina la resta del text: “i els cossos dels músics enverinats, espargits pels racons del palau. L’aigua picant els marbres. // Ai, els soldats de terra cuita colgats vora les palmeres!” (“Camp de les aigües”, II, f. 2/4, fi). El verí - concepte gustatiu i tàctil- ha acabat amb els músics, és a dir, ha imposat sinestèsicament el silenci (oïda); els músics són reduïts metonímicament a “cossos”; aquests, potser trossejats, són “espargits” pels racons.

Després de tanta panoràmica o pla general, després del pla de conjunt o també general dels músics dins del marc hiperbòlic del “palau”, trobem un primer pla: “L’aigua picant els marbres.” El silenci es romp. I apareix per fi una imatge cinètica. El muntatge ens duu un so potser monòton i persistent, de lletania: “picant”. La imatge espacialment és ambigua. Ens imaginem “L’aigua” subterrània com un miner o un presoner fugitiu “picant” parets. També podem trobar l’aigua en les piques que solen ser de marbre a les esglésies o palaus. La imatge també pot ser marinera; en aquesta l’aigua erosionaria la costa. Cal posar en relació la imatge “L’aigua picant els marbres.” amb la d’“Els ulls del fred”, VIII: “La mar picant les roques. . .”; d’un costat tenim la similitud semàntica; també s’assemblen des del punt de vista de l’estructura, ja que totes dues imatges apareixen a la fi de primer paràgraf; la diferència, però, és que ara, a “Camp de les aigües”, ja no hi ha punts suspensius; és com si suggerira que la mort arriba ja, “ara”.

El poema acaba amb una imatge apocalíptica: “Ai, els soldats de terra cuita colgats vora les palmeres!” (“Camp de les aigües”, fi). Ara els morts no són els “músics” horitzontals, sinó els “soldats” verticals. Potser són músics soldats. La imatge ens recorda d’una banda a *Apocalipsis now* de Coppola amb els soldats “penjats” de les palmeres; de l’altra als soldats de “terracota”, aquest sí, “colgats” de la dinastia Qin. Sempre en Navarro hi ha una confusió entre el dalt i el baix: els músics són al sòl del palau, sota terra, mentre que les palmeres solen ser altes.

Una imatge semblant ja havia aparegut anteriorment a *Bardissa de foc*: “Algun aprenent d’equilibrista, rovellant-se els astres, havia penjat de les palmeres la pell del cisellaire!” (“Lluna de terra”, I, f. 10). Tant els “equilibristes” com els “músics” són creadors i reben la mort. Si al primer poema de *Camp de les aigües* apareixia un “vora les aigües” ací tenim “vora les palmeres”.

Després del mot “picant”, arriba el dolor, l’“Ai”; l’exclamació final fa emergir l’emissor fins ara “dormit”, ocult darrere les imatges: “Ai, els soldats de terra cuita colgats vora les palmeres!”. Sempre en *Bardissa de foc* trobem eixa necessitat de Navarro de col·locar a la fi del poema una persona gramatical; és a dir, una primera o segona persona. Hem d’esperar a *Magrana* perquè Navarro sacrifique no només les persones gramaticals, sinó també els verbs i conree per fi la vertadera Poesia Pura dels 70.⁵²⁷

⁵²⁷ L’únic poema sense la primera o segona persona del llibre és “Camp de les aigües”, VI; és una marina o “Paisatge desolat” que anuncia el que li espera al jo caçat: és a dir, un “desert” també personal. Navarro es resisteix a eliminar la

El poema III de “Camp de les aigües” fa:

El tren vola per damunt d'aquells ponts. Darrera aquella finestra ella, plorant, obre l'escriptori de fusta; plorant, treu la pistola de la seva funda; plorant, l'apunta sobre Qui No Volia Cap Nom; plorant li dispara dues, tres vegades.

Ho recordes? Ho recordeu?

Si al poema anterior, el II, es renunciava a la veu personal del verb, al primer paràgraf es renuncia a la veu pròpia, ja que el fragment pertany a la fi del guió de *L'últim tango a París* de Bertolucci que transcrivim a continuació:

Jeanne ha indietreggiato fino alla camera da letto di sua madre. Ora non urla piú, ora piange. Piangendo apre lo scrigno di legno, piangendo estrae la pistola dalla fondina, piangendo la punta su Paul, piangendo gli spara due tre volte. (. . .)

JEANNE: Non l'avevo mia visto prima. . . era uno sconosciuto, non conosco il suo nome.

Ora Jeanne non piange piú.⁵²⁸ (Bertolucci, 1973: 119-120).

Hem trobat la cita gràcies al llistat de pel·lícules d'“El pensament i el mirall” de Jaén (1981), on aquest inclou l'obra de Bertolucci. Tornem a l'anàlisi. Just l'únic poema de *Bardissa de foc* amb molts verbs enllaçats resulta que no és de Navarro. La imatge del “tren” havia aparegut anteriorment també associada a la interrogació del tu i en posició inicial de poema: “Recordes? El tren creuava camps de neu.” (“Els ulls del fred”, III). Aquests “trens alats” -futuristes a *L'ou de la gallina fosca*- potser són de París; aquell tren nevat anterior de *Bardissa de foc* semblava rural⁵²⁹; tal vegada és el

petja personal de la primera o segona persones, fet en canvi sovintejat des de *Magrana*. Per exemple, hi ha textos, sobretot a “Camp de les aigües”, amb només la tercera persona que de sobte acaben amb un vers solt on algun emissor s'hi asoma. Per exemple a “Mussol a les ruïnes” trobem la fi del II: “I jo segrestat en aquesta cambra.”; i també la fi del VII: “Quan cauré mort com un cau el cos mort?” Però és sobretot a “Camp de les aigües” on trobem nombrosos exemples: s'explicita l'emissor amb la interjecció a la fi de II: “Ai, els soldats de terra cuita colgats vora les palmeres!”; o en el clic d'ull cinematogràfic darrer de III: “Ho recordes? Ho recordeu?”; o potser a l'insult final de IV: “Criminal, cerclarà la ciutat i les selves, la mar.”; fins i tot en l'“Epíleg”, ja consumada la mort del jo, trobem un “Vet aquí”: “Vet aquí la tragedia d'Aquell que es sabia immortal.”. Perquè, al capdavall, el que passa en la vida real és que a la fi s'imposa la no-persona, és a dir, la mort. Per això “Camp de les aigües”, VIII acaba així. “Enllà de la murada no hi ha jardins, ni boscos, ni fonts.”; i hem d'afegir: ni persones gramaticals. Els textos que acaben amb imatges apersonals són: a “Lluna de terra”, l'I i V; a “Els ulls del fred” l'I, VI i VIII; a “Musol a les ruïnes”, l'I i a “Camp de les aigües” el VI i VIII; en ser preguntes del jo, és a dir, com hi ha “segur” emissor, no considerem apersonals la fi de “Lluna de terra”, IV i “Els ulls del fred”, IV.

⁵²⁸ Navarro torna a citar, ara explícitament, aquest llibre i edició al poema “Pintura” de *Magrana*; la cita diu: “PAUL: il mio nome sulla tua pelle.” (Navarro, 2004: 34; i nota 82).

⁵²⁹ Els altres mitjans de locomoció de *Bardissa de foc* són el “carruatge” i la “carreta”: “Parla, parla, aixafa aquest cervell amb les rodes del teu carruatge!” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 20) i “Aparegueres enmig de la cambra i em convidares a pujar a la carreta que anava cap al mar, senyor d'esguard ombriu, traçador de secrets i clars

mateix tren. La pel·lícula de Bertolucci començava amb un tren o metro elevat. Navarro decideix eliminar en el seu text la referència a “Paul” (Marlon Brando en la pel·lícula) i mantindre la versió mentidera de “Jeanne” (Maria Schneider); és una decisió encertada perquè així el poemari guanya en interpretacions; així, al poemari que analitzem, el “Qui No Volia Cap Nom” pot ser Déu quan se li apareix en forma de bardissa de foc davant Moisés; però també pot ser el “Ningú” d’Ulisses. Al poema III d’“Els ulls del fred” llegíem: “Jo arribava de la mar; havia estat naufrag imaginari en la ruta de Sicília.”

El primer paràgraf acaba amb el primer tret real del llibre; en aquest sentit és prolèptic, ja que s’avança al dispar del poema que acabarà amb el jo a la fi del llibre: “Em giro a qui em crida: una pedra de ferro em traspasa el pitram.” (“Camp de les aigües”, VII) i “Un tret en algun punt desert de la memòria.” (“Camp de les aigües”, VIII). I també a altres dispars navarrians, com el també cinematogràfic, de “Coltell al cap”. L’inici de “Camp de les aigües”, III diu: “El tren vola”; ens sona a “El temps vola”, al *tempus fugit*; segons F. Carbó, en aquest passatge la vida passa i l’home camina: *vita flumen, homo viator*.

El poema IV de “Camp de les aigües” diu:

L’hivern, abans que no arribi el solstici de desembre, assaltarà territoris que no li pertanyen, encendrà banderes pels callissos que porten al mar, i posarà fruites de fred sobre les taules que unes monges embolcallaren.

Criminal, cerclarà la ciutat i les selves, la mar.

Aquest IV poema és una mininarració com l’anterior. Sembla com si l’hivern s’haguera avançat. Torna Navarro a emprar el futur associat al fred i a la mort. L’hivern ací es personifica i realitza, com sempre en Navarro, tres accions; aquestes en aquest text són cada vegada més llargues, que ocuparan 4 línies. Les dues primeres accions són violentes i polítiques: “assaltarà” i “encendrà” els símbols “territoris” i “banderes”; i la darrera acció és més aviat generosa: “posarà” no fruits secs sinó “fruites de fred”. Aquest darrer mot, “fred”, s’oposa a l’“encendrà” de les banderes esdevingudes torxes. Les banderes d’hivern o de neu són blanques, és a dir, de pau. Potser som als mateixos “camps de neu” d’“Els ulls del fred”, III.

Els “callissos” són segons el *DFab* “caminals entre els bancals o parterres d’un hort o jardí” o “caminal que segueix l’animal que dona voltes a la sinya.”; ara bé, aquests “callissos” s’assemblen més als “camins de neu arribant a tota hora a la mar” de *Camp de les aigües*, I. L’hivern planta bandera en “camps” o territoris que no li pertanyen, com Navarro quan roba el text de Bertolucci a

camins.” (“Camp de les aigües”, V, f. 1, 1r paràgraf). El carro tornarà a “Moira” i *Salvatge!* També el tren i l’avió.

“Camp de les aigües”, III. A poc a poc l’espai va reduint-se i tancant-se; passem dels “territoris” als “callissos” i després a “taules”. No sabem quines faeneres “monges” paren taula; el fet d’“embolcallar la taula” significa amortallar-la i alhora posar-hi bolquers; és, per tant, una paradoxa. En el passatge hi regna el silenci, com insinua la paronomàsia oculta i subliminal del verb callar: “callissos” i “embol[-]callaren”. Hi ha una certa al·literació de la sibilant a tot el primer paràgraf, acompanyant aquest silenci. Si llegim circularment el primer paràgraf veiem un “hivern [...] embolcalla” potser amb neu.

El poema acaba amb una línia solitària que forma el segon paràgraf: “Criminal, cerclarà la ciutat i les selves, la mar.” (“Camp de les aigües”, IV, f. 2, fi). L’inicial “Criminal” podria ser l’única referència personal del poema, si l’entendem com a apel·lació a una segona persona: Tu, “Criminal”; ja havia aparegut a principi del llibre: “i no arribes, criminal, per a matar-me.” (“L’inici impossible”, f. 14). Ara bé, també podria, en un gran hipèrbaton, ser “criminal” “L’hivern” inicial; de fet, ja era elidit al primer paràgraf. També podria el “criminal” acompanyar “la mar” final: “Criminal [...] la mar”. La rima en *a* puntua i domina aquest text gràcies als 3 verbs en futur; la rima regna sobretot a la fi: “Criminal, cerclarà la ciutat (. . .), la mar”. La *a* és una vocal oberta però sintàcticament la mar “encercla” l’oració. Semànticament la “mar” té una gran força hiperbòlica ja que ho “assalta” tot: al mig, presoneres, resten tant l’artificial i humà (“ciutat”) com el natural i salvatge (“les selves”). És curiós que “la ciutat” siga determinada, com si fóra una en concret. No sabem quina és aquesta illa-ciutat. Potser és Venècia; o potser la mar és el Leteu i la ciutat la dels damnats de la *Divina Comèdia*. Després d’haver dominat tot *Bardissa de foc*, la ciutat desapareixerà amb aquest text; el mateix li passarà a la cambra al poema següent. Tant la ciutat com la cambra seran superades per l’espai “real” natural de la mar, amb la qual compartien -fins ara- protagonisme espacial. A la fi de *Bardissa de foc* s’imposarà un altre espai: el metapoètic del “discurs”.

El poema V de “Camp de les aigües” diu:

Aparegueres enmig de la cambra i em convidares a pujar a la carreta que anava cap al mar, senyor d’esguard ombriu, traçador de secrets i clars camins.

De la cambra estant veia espurnejar les pedres del cel; amb llàgrimes als ulls llegia el meu destí.

Aquest poema “Camp de les aigües”, V és un altre microrelat; se situa ara en el passat. A l’inici dels dos paràgrafs apareix “la cambra”: “enmig de la cambra [...] De la cambra estant”. Per empatia creiem que és la mateixa cambra. En el primer i monoracional paràgraf se’ns conta la il·luminació mística del jo líric. No sabem qui és el tu anònim, però sí que té poders sobrenaturals. No sabem si el convit és la salvació o la condemna a mort. En tot cas, el convida a fugir d’eixa

“cambra” que empresona el jo líric. El cavaller o Senyor de la Carreta, com el de Chrétien de Troyes, es dirigeix de nou “a la mar”, com els “camins” de “Camp de les aigües” l’I, f. 5 o els “callissos” del IV, f. 1.

Navarro, a l’igual que a la fi del poema IV, sap crear amb la sintaxi l’ambigüitat, tret inherent a Navarro; llegiu aquest passatge: “cap al mar, senyor d’esguard ombriu”. No sabem si el “senyor” pertany al tu o bé al “mar”. En el segon cas tindríem una personificació i una metàfora del “mar” (A); aquest s’identifica amb “senyor” (B) amb una metàfora A, B. Els atributs del “senyor” -siga un tu o el mar- són paradoxals; l’ “esguard ombriu” s’oposa a “secrets i clars”. L’ “esguard” precisa de claredat i el “secret” és per definició “ombriu”⁵³⁰. Rimen “senyor” i “traçador”; aquest darrer nom pot ser una imatge B de molts termes reals; del tu, del “senyor” o bé de l’ “esguard”, metonímia del “senyor”. Déu o el “Senyor” és el gran creador, el “traçador” o l’Urbanista; com el Déu-Enginyer per a la Il·lustració; les decisions de Déu, els seus “camins” són “ombrius”, inescrutables. Recordem a més que el llibre es diu *Bardissa de foc* i que en el passatge bíblic Déu no li vol dir el seu nom a Moisés; en lloc del seu veritable nom l’hauran d’anomenar “Senyor”. Com al *Cohèlet*, Déu ho és tot, una cosa i el contrari: és alhora “ombriu” i “clar”.

No sabem si el jo accepta o no el “convit”/viatge. El convit només havia aparegut explícit al següent passatge: “Em convidaves a un estrany àpat. M’obries les mil portes del laberint secret. El meu cos em recremava l’ànima.” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 3/5). La marxa del carro per les llambordes és suggerida pel ritme, que ens recoda les llambordes mallorquines de *grills...*: “senyor d’esguard ombriu” (ATATAT).

L’elecció del jo líric resta en suspens amb el canvi de paràgraf i en el segon només veiem el jo estàtic, mirant: “De la cambra estant veia espurnejar les pedres del cel; amb llàgrimes als ulls llegia el meu destí.” Creiem que el “veia” pertany al jo per empatia, però podria ser d’un ell/a. És difícil “llegir” plorant o mirant el sol; com un miracle, la cambra s’obri i el jo veu, angelicalment potser, “espurnejar les pedres del cel”. Els astres esdevenen en metàfora metonímica “les pedres del cel”. Com un astròleg el jo sabia, “llegia el seu destí” en un lloc tancat. L’espurneig igni potser s’apaga amb el líquid de les llàgrimes. No sabem si les “llàgrimes” finals són de tristesa, por o goig, o per una “espurna a l’ull” com diu el *DFab*. L’important és que assistim a l’assumpció (o no) del “destí” per part del jo líric; aquest no té lliure albir, sinó que el seu destí ja és “traçat” per altri o “senyor”. Aquest ja estava escrit des de “L’inici impossible”: “Començo el camí que Alfa traça enllà de la murada del temps”. És a dir, malgrat que no sabem si a la fi d’aquest poema el jo acceptarà o no aquest destí, sembla que no pot defugir-lo. L’eixida de la “cambra” per part del jo líric és dóna per fet; per això el mot “cambra” mai tornarà a aparèixer a *Bardissa de foc*. Si no haguera eixit a l’exterior, el jo haguera mort igualment, perquè la “cambra” i tot s’ensorra ; ho hem llegit a “Mussol

⁵³⁰ Fixem-nos també en el quiasme: *Adj* (“ombrius”) + *Nom* (esguard”) i *Adj* (“secrets i clars”) + *N* (“camins”).

a les ruïnes”, I. Encara que no ens ho mostre, el jo ja ha decidit pujar a la carreta i eixir al món. Fònicament aquesta obertura se suggereix amb la iteració de la vocal més oberta, la *a*: “anava cap al mar” o “De la cambra estant”.

El poema VI de “Camp de les aigües” diu:

Paisatge de neu i mar desolada. La platja acull els esquelets de les aigües. Tot un joc de signes sobre l'arena.

El fuseller coneix el camí. Es sap totes les pedres de la Murada. Porta a les butxaques les claus de l'avenc sense fi.

I la mar besa les ungles de la lluna.

El poema és bonic i l'únic de *Bardissa de foc* que no té ni primera ni segona persona. Dominen les frases d'hendecasil·labs. Consta de 3 paràgrafs: els dos primers amb 3 frases en asíndeton i el paràgraf final amb només una oració encapçalada, per fi, per un nexa: la “I”. Hi regna al poema la tercera persona, la no-persona: el jo del poema anterior ha desaparegut i tot és “desolat”, sobretot al primer paràgraf, amb cap persona de subjecte, i a la primera frase fins i tot sense verb: “Paisatge de neu i mar desolada.” Potser aquest “Paisatge” és el que ha vist el jo líric a la fi del poema “Camp de les aigües”, V. El “desolada” s'aplica només a una “mar” femenina com al poema I de la mateixa secció. Però a la segona frase, en lloc d'un “desolament” tenim un “acolliment”: “La platja acull”; ara bé, no “acull” algú viu sinó “els esquelets de les aigües”.

Potser trobem una metàfora *B d'A* en el sintagma “esquelets de les aigües”; les “aigües” (*A*) es personifiquen, moren i esdevenen “esquelets” (*B*), com les ones que moren en la platja. Ara bé, potser els “esquelets” siguen una imatge metonímica en absència (*B*) d'animals (*A*) ofegats o assassinats que el corrent els duu a la platja; o una imatge del jo mort junt amb les seues màscares. Abans llegíem “Paisatge de neu i mar dessolada”; associar “neu” i aquests “esquelets” és fàcil pel blanc⁵³¹ i el fred assassí. Ara bé, l'interessant és la tercera frase associada a les altres dues: “Tot un joc de signes sobre l'arena.” Ací és on ve el mèrit de Navarro que potenciarà *ad limitem* des de *Magrana*; el mèrit no resideix en la bellesa en si de les oracions o sintagmes, sinó en el muntatge. De vegades fins i tot els sintagmes són bells i el lector/a se sent aclaparat pel pancalisme. Però insistim; l'important no és el quadre o els fotogrames, sinó que és un art serial, cinematogràfic. El lector/a és qui ha d'interpretar⁵³² no sols les imatges individuals, sinó l'enllaç entre elles. Tornem a

⁵³¹ Trobem cementeris blancs o solars en obres com el *Cementeri marí* de Valéry i *L'esmortèida estela de la platja de Jàfer*.

⁵³² Per exemple, per nosaltres, els “jocs de signe sobre l'arena” ens remet a les monedes-pedres de Cèsar a la

la frase “Tot un joc de signes sobre l’arena.”; desconeixem què ens vol dir la mar o la platja amb eixos “signes”; som incapaços de desxifrar-los. També ens resulta curiosa l’antítesi “Tot un”.

El segon paràgraf diu: “El fuseller coneix el camí. Es sap totes les pedres de la Murada. Porta a les butxaques les claus de l’avenc sense fi.” (“Camp de les aigües”, VI, f. 4/6). El subjecte “fuseller” és explícit a la primera oració i elidit a les altres dues. Els verbs “coneix” i “se sap” són sinònims i “portar [...] les claus” equival també a conèixer-les. El “fuseller” “coneix” i “porta” “tot un joc” de “claus”. El “fuseller” potser és el “Caçador” del poema següent; per ell no hi ha “senderols ignots” com a I, f. 6. Recupera Navarro la cita inicial de “Camp de les aigües” de l’*Apocalipsi*. La “murada del temps” de “L’inici impossible” és ara majúscula: “Murada”. També és hiperbòlic aquest “avenc sense fi” i els totalitzadors “Tot un joc” i “totes les pedres”.

La darrera oració recupera el paisatge marítim inicial: “I la mar besa les ungles de la lluna.” (“Camp de les aigües”, f. 7, fi). La lluna és animalitzada o personificada; la mar també i sembla com si jaguera als seus peus. És una imatge eròtica que ens recorda aquella escena d’adoració de peus, fetitxista, de *L’edat d’or* de Buñuel; “la mar” sona a l’“amar”. La lluna esdevé l’ama de la mar, com en les mareas. La mar besa les ungles de la lluna; les ungles també tenen mitges llunes; la mar besa el doble de la lluna, el seu reflex.

L’al·literació líquida de laterals domina el darrer vers: “ungles de la lluna”; també apareixia més amunt: “La platja acull els esquelets de les aigües.” La rima enllaça la fi de la primera oració i la tercera: “el camí [...] sense fi”; i potser crea una nova lectura, un camí il·limitat, que es trenca al poema següent; allí, el jo sembla arribar a la fi del seu trajecte.

El poema VII de “Camp de les aigües” diu:

Vaig fugitiu pels camps de la tardor i em sé perseguit pel Caçador que s’abilla de boires. Els camins de neu arriben al mar. M’aturo vora les aigües. Em giro a qui em crida: una pedra de ferro em traspasa el pitram.

És ara quan arriba el silenci?

En aquest poema VII el protagonista és el jo que torna després de ser absent al text “Camp de les aigües”, VI. És un poema en present, potser històric, ja que aquest passatge és cronològicament anterior al poema I de *Camp de les aigües*:

El meu cos foradat per la fúria del Caçador, i els camins de neu arribant a tota hora a la mar. (A coneix la crònica d’A i voldria fugir per senderols ignots.) (Camp de les aigües, I, f. 4/6).

Bretanya, a l’inici de l’*Ulisses* de Joyce a la platja de còdols, als quadres amb neu de C. D. Friedrich o al futur “Moira” de *La païra dels crancs* de Navarro on trobarem Witgenstein “enamorat de l’esquelet del llenguatge”.

Tornem al text “Camp de les aigües”, VII. La tardor es materialitza en “camps”. El jo és “fugitiu [. . .] de la tardor”, que és descrita negativament per Nietzsche a la cita que encapçala “Lluna de terra”: “Aquesta és la tardor: -que et trencarà un dia el cor!”. Veiem la tardor emboscant-se i amb boira a l’inici del poema I d’aquella secció.

Tornem al poema “Camp de les aigües”, VII. El jo, fugint de la tardor, es dirigeix, potser “sabent-ho”, cap a l’hivern del seu cos, és a dir, cap a la mort. L’únic que sap el jo és que es morirà. El Caçador es camufla, “s’abilla de boires”; potser durant l’alba. El jo, com el cavall del poema I de “Camp de les aigües”, “s’atura”, ja no fuig.

De sobte, com Eurídice o la dona de Lot, el jo es gira “a qui em crida” i aquest acte li causa la mort, el “traspàs”: “Em giro a qui em crida: una pedra de ferro em traspassa el pitram.” (“Camp de les aigües”, VII, f. 2). El desig de vore, de mirar cara a cara a la mort el mata. També podríem interpretar el jo com un Narcís. Escriu Ovidi:

El que busques no és enlloc; el que estimes, només que et giris, ho perdràs. El que veus és l’ombra reflectida d’una imatge. Ve amb tu i roman mentre tu hi ets; se n’aniria quan tu ho fessis, si poguessis anar-te’n (Ovidi, 1994: 114).

La lectura aleshores seria aquesta: el jo protagonista de *Bardissa de foc* és Narcís i per això mor vora riu, i com hem llegit abans no pot tornar a ser ell mateix rera la mort. El jo de *Bardissa de foc*, com Narcís, encara seria viu si haguera fet cas del vaticini antidèlfic de Tirèsias: “Si no s’arriba a conèixer.” (Ovidi, 1994: 111). Llegíem a la fi de “Lluna de terra”, VIII: “Quan em penso em nego: flama i cera”.

Tornem al poema. El mot “pitram” -com en “Moira” de *La paiïra dels crançs*- potser ens indica que el jo és femení, o tal vegada animalitzat; tal vegada només cal cercar-hi el gust de Navarro per la terminació substantiva *-am*. “Mar” i “pitram” rimen a la fi d’oració. Si al poema VI apareixia un “fuseller” ara en lloc de la “bala” (A) tenim la “pedra de ferro” (B); és una metàfora en absència i alhora una metonímia. Per als cristians morir és “traspasar” l’ànima a Déu; en castellà es diu: “Quien a hierro mata, a hierro muere.” A l’inrevés que al poema VII⁵³³ de “Mussol a les ruïnes”, ara el jo sí “troba” el tu líric; allí era un arquer i ací un Caçador/fuseller. La violència de l’impacte del “tret” (vegeu “Camp de les aigües”, VIII) se suggereix amb l’al·literació de les oclusives i la *m*: “Em giro a qui em crida: una pedra de ferro em traspassa el pitram.” (“Camp de les aigües”, VII, f. 4/5). Abundaven les nasals en aquest passatge: “Els camins de neu arriben a la mar.”

El poema acaba amb un dels possibles finals de *Bardissa de foc*: “És ara quan arriba el

⁵³³ “Sento com tibes l’arc i els teus ulls que m’espïen. Et cerco i no et trobo, oh calze, roca negra, arrap de la mar.” (“Mussol a les ruïnes”, VIII, inici).

silenci?” (“Camp de les aigües”, VII, f. 6, fi). Però encara tenim dos finals més, és a dir, dos poemes més. Fixem-nos en la seqüència narrativa d’opòsits: “fugitiu”-”M’aturo” i “em crida”-”arriba el silenci”. L’adverbi “ara” torna a aparèixer a la fi de poema; havia aparegut durant el llibre al poema “L’inici impossible”: “Ara, la memòria va escopint-me bocins de memòria.”; i a “Mussol a les ruïnes”, III: “Amic, amic, porta’m ara un falcat d’hortènsies.” També a “L’inici impossible” apareixia un altre “ara” no final: “Oh Déu meu, com creixia el foc en aquells cossos vora el riu. Un munt de cendres, ara, damunt les aigües, camí de l’oceà; aquelles aigües que pudien a magnòlies i a mort.” Aquesta és la imatge que apareix, circularment, a l’inici del poema següent, el VIII de “Camp de les aigües”.

El darrer poema de “Camp de les aigües” és el VIII. El poema VIII és diferent de la resta de finals de les parts anteriors. En primer lloc perquè és més llarg i amb molts paràgrafs, no com els poemes anteriors (és a dir, del II al VII). I en segon lloc perquè s’hi consuma definitivament la mort diegètica del jo líric. El primer paràgraf diu:

El meu cos, caixa de peixos, vora la mar. ¿Qui m’ha robat els ulls? Algues per cabellera. La boca oberta a mil horitzons. Un tret en algun punt desert de la memòria. (Camp de les aigües, VIII, f. 1/5)

Domina el dodecasíl·lab, fins i tot amb un alexandrí: “Qui m’ha robat els ulls? [6] Algues per cabellera. [6]”. La primera frase ha perdut els verbs, potser perquè el jo líric és mort: “El meu cos, caixa de peixos, vora la mar.” Fixem-nos en l’al·literació de la *x*: “caixa de peixos” sona a “xarxa de peixos”. L’anàfora “El meu cos” enllaça els dos primers paràgrafs. El metonímic “cos” del jo (*A*) és identificat en una metàfora *A, B* amb una “caixa de peixos”; l’al·literació és clara. La imatge és ambigua, ja que també “la mar” (*A*) pot ser una “caixa de peixos”. O també podem llegir la frase visualment, sense metàfores: “cos”, “caixa”, “mar”. A continuació tenim la fragmentació metonímica d’un cos, que per empatia creiem del jo líric; el cos es desfà en aquestes parts: en no-”ulls”, “cabellera”, “boca” i “cap”; podem entendre el “cap” com a continent de la “memòria”.

El jo se’ns descriu, com llegim més avall, com un “sac de misèria”, un *Ecce Homo* o com una calavera: és cec, sense ulls i la boca, potser sense dents, és “oberta a mil horitzons”. Ferran Carbó ens conta que la imatge li suggereix els peixos boquejant en l’agonia, fora de l’aigua. Coincidim amb ell que aquest “Camp de les aigües”, VIII és un dels grans poemes de Navarro. Les cabelleres (*A*) són algues (*B*) en una interessant metàfora *A per B*; ens les imaginem surant, movent-se. Entre els determinants, l’hiperbòlic “mil” s’oposa a l’“Un” que apareix tot seguit⁵³⁴ i a l’“algun”. L’oblit, és a dir, la “memòria deserta”, s’avança amb l’indefinit “algun punt”. Tot el cos és buidor:

⁵³⁴ Més amunt també trobàvem “Tot un” a “Tot un joc de signes sobre l’arena” (“Camp de les aigües”, VI, f. 3).

cara sense ulls, boca cadavèrica sense dents, i el cap “buit de seny” com diu tot seguit: “El meu cos flotant per damunt d’aquelles aigües com una nau buida de seny. Em veig arribar a la riba:” (“Camp de les aigües”, VIII, f. 6/7).

En el poemari havíem vist molts cadàvers -de cavall inclòs- “vora la mar” (f. 1) o “les aigües”, però ara el veiem “flotant damunt d’aquelles aigües”; aquestes “aigües” són potser metapoètiques, i fan referència a les aigües aparegudes abans. L’expressió “flotant damunt” és pleonàstica perquè sempre se sura “damunt”; fònicament domina l’al·literació. La imatge del surar ens remet al Crist sobre el Mar Mort, o siga, és un símbol de resurrecció, o de mort, ja que els peixos morts suren. El símil “com una nau buida de seny” és molt interessant. A nivell intrapoemàtic recupera un altre continent: el “caixa de peixos” de l’inici; ara “flota” el cadàver que havia sigut lligat amb una “pedra” al poema “Camp de les aigües”, VII. La imatge no deixa de ser cristiana: “i l’Esperit de Déu planava sobre les aigües” (Gen. 1, 2); també Crist caminava sobre les aigües del Mar Mort. El crani s’assembla a una nou, i aquesta és buida de carn. El capgirament ausiasmarquià és clar: en lloc de “plena de seny” tenim “buida de seny”, com a *L’ou de la gallina fosca*; la pensa esdevé irracional, “oberta” a mil horitzons, a mil “misèries” com la caixa de Pandora. Però també a “mil” interpretacions com la nostra. La paraula “miserable” havia aparegut ja en “Els ulls del fred”, VIII: “Em fas miserable, Dominador de Tot, tu que saps que l’arbre està sec al mig del Paradís.” El jo líric potser és femení, com ja havíem indicat amb el “pitram” del poema “Camp de les aigües”, VII.

I de sobte, el jo miraculosament recupera els “ulls robats” a la f. 2: “Em veig arribar a la riba:”; la feina no és fàcil com indica la paronomàstica cacofònica “arriba a la riba”. Com llegirem a l’“Epíleg”, de moment el jo sí que “arribarà mai a contemplar la seva pròpia mort, malgrat el joc d’espills i navalles que l’espai li regala”. El jo s’assoma a l’aigua, a l’espill i el que veu l’espanta: “Oh Déu meu, quin sac de misèria.” (I, f. 8); és el contrari del que li passava a Narcís, que s’autoenamora de la seua imatge. Per empatia creiem que és el jo qui monologa. El jo supera la mort corporal i es veu mort⁵³⁵, destrossat. El que no veu és l’anhelat i promés Paradís religiós: “Enllà de la murada no hi ha jardins, ni boscos ni fonts.” (fi). *Bardissa de foc* arriba a la seua segona fi, ara en estructura circular: travessada la “murada del temps” de “L’inici impossible” (f. 1) o -el que és el mateix- “el pitram” del jo líric (“Camp de les aigües”, VII, f. 6), el jo troba un nou “desert”. Efectivament, s’ha perdut l’esperança, i l’Arbre i tot. La conclusió sembla rotunda, ja que ningú no torna de la mar/mort/murada: “Tu cada dia posaves, ran de les ones, un plat d’arròs. // Enllà de la murada no hi ha jardins, ni boscos, ni fonts.” (fi de “Camp de les aigües”, VIII). La boca sempre

⁵³⁵ Navarro (Martí, 1986) contava en una entrevista que la idea de *Bardissa de foc* se li ocorregué veient una pel·lícula de Beatty; creiem que *Shampoo*, on un perruquer ressuscitava.

“oberta”⁵³⁶ del cadàver riu però no pot mastegar “arròs” ni res.

Ara bé, abans d'aquesta frase final apocalíptica, hi ha, al nostre parer, el passatge més interessant i misteriós: “Tu cada dia posaves, ran de les ones, un plat d'arròs.”⁵³⁷ (f. 9). No sabem qui és aquest “Tu”. Pot ser el “Déu meu” de la f. 8. Aquest “Déu” (A) pot ser el terme “real” de la imatge “sac de misèria” (B) en una metàfora A, B. En aquest cas, el tu podria ser la Mare de Déu. Potser tornarà el mariner o el mort per a menjar.

La frase “Tu cadia dia posaves [...] un plat d'arròs.” és el més normal del món a València. El que dóna valor a la imatge és el “ran de les ones”. Les “ones” són acompanyades per l'al·literació de la sibilant. Els jueus posen pedretes blanques a les tombes. La imatge dels vots del tu és molt bonica: el tu deixa el plat a la platja; té l'esperança, com Penèlope, que Ulisses tornarà; els grans d'“arròs” i els de la “sorra” es mesclen en una mena d'espill o palíndrom. Fixem-nos que la rima externa -“arròs” i “fonts”- arriba just quan el poemari és a punt d'acabar, quan el silenci s'instal·la. El vaivé de les ones és suggerit per l'al·literació de la sibilant, que subratllem: “posaves, ran de les ones, un plat d'arròs”.

Per acabar amb aquesta secció “Camp de les aigües” volem afegir unes altres interpretacions. El jo és ja reduït a un cos passiu en aquest “Camp de les aigües”, VIII. “El meu cos” esdevé anàfora inicial als dos primers paràgrafs: “El meu cos, caixa de peixos, vora la mar.” (f. 1) i “El meu cos flotant per damunt d'aquelles aigües com una nau buida de seny.” (f. 6). La màxima llatina diu: “*Veni. Vidi. Vinci.*”; ací tenim, *veni* al mar, no *vidi* (“Qui m'ha robat els ulls?”, f. 2) però miraculosament *vidi* (“Em veig arribar a la riba:”, f. 7); ara el que el jo veu és a si mateix vençut (no *vinci*) com a cadàver: “Oh Déu meu, quin sac de misèria.” (f. 8). A partir d'ací el jo desapareix, també a l'“Epíleg”. El poemari acaba amb una triple negació: “no”, “ni” i “ni”. Com deia a “L'inici impossible”: “Em trobo foraster de mateix, ocupant d'un país que no reconec com a meu.”

També podria ser que la “pedra de ferro” assassina del poema “Camp de les aigües”, VII foren els ulls o la mirada d'algú. Navarro ja des de *grills*. . . , amb la cita de Juan Cruz, uneix els ulls i la pedra; allí llegíem: “mis ojos llenos de piedras”. Ací, a *Bardissa de foc*, trobem l'“equilibrista” que mira (“Lluna de terra”, V). Potser el jo líric seria una mena de Narcís; l'Eco el duria “vora les aigües”; s'hi assoma i “no es reconeix” (“L'inici impossible”, f. 10); aleshores s'autoenamora, és a dir, “es menja la seva carn” (“L'inici impossible”, f. 11) i mor; o a l'inrevés, “Em mirava als espills i no reconeixia la meva figura” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 17) i es descobreix ja mort.

Circularment les “aigües” i el “desert” obrin i tanquen “Camp de les aigües” (a l'I i al VIII).

⁵³⁶ A *Salvatge!* també trobem una imatge semblant on després del tret o “pedra de ferro” arriba la “boca oberta”: “El fum surt pels canons de les pistoles. Cossos de boca oberta per les escales.” (*Salvatge!*, IV, f. 10/11).

⁵³⁷ En “El pensament i el mirall” Jaén parla del film *Sweet hunters* i potser Navarro trau la imatge d'ací; malauradament no l'hem pogut visionar.

La “tragèdia” de la qual parlarà al poema següent, ja la veiem ací. El jo torna a la riba i el que veu és la seua pròpia mort i quasi la fi metapoètica de *Bardissa de foc*. Copiem per il·lustrar-ho un fragment de Jean de Boschère:

Mis pensamientos han perdido en el fuego
túnicas que me permitían reconocerlos;
fueron consumidos en el incendio
del que yo fui origen y alimento.
Y sin embargo ya no estoy.
Soy el centro, el pivote de las llamas. [...]
Y sin embargo ya no estoy. (Bachelard, 1989: 43-44).

4. 1. 6. “Epíleg”

Quan sembla que s’ha acabat el poemari després de tantes morts anunciades o recordades al llarg del poemari arriba l’“Epíleg”. Al seu llibre *La llama de una vela* Bachelard recull aquest passatge de Novalis:

El arte de saltar por encima de sí mismo es el acto más elevado. Es el punto de partida de la vida, su propio génesis. La llama no es más que un acto de esa índole. Así, la filosofía comienza allí donde el filosofante se filosofa a sí mismo, es decir se consume y se renueva. (*Fragment 271*).

Bachelard afegeix a continuació uns versos de l’*Ecce Homo* de Nietzsche: “La vida se creó a sí misma/ Su obstáculo supremo/ Ahora salta por encima de su propio pensamiento.” (Bachelard, 1989: 73).

L’“Epíleg”, saltada ja la *Bardissa de foc*, creuat ja els “Camps de les aigües” del Leteu, s’encapçala amb una cita de Nietzsche: “*Und so erzähle ich mir mein Leben*”. Pertany a la seua autobiografia *Ecce homo*, com llegirem a continuació; és important que Navarro trie una obra pòstuma de Nietzsche perquè l’“Epíleg” també ho és; el jo acaba de morir i no tornarà a l’“Epíleg”, on regna la tercera persona. A *Ecce homo*, entre l’autopròleg i el capítol primer “Por qué soy tan sabio”, Nietzsche col·loca un breu text exultant de joia que acaba així:

No en vano he dado hoy sepultura a mi cuadragésimo año, me era lícito darle sepultura, -lo que en él era vida está salvado, es inmortal. La *Transvaloración de todos los valores*, los *Ditirambos de Dioniso* y, como recreación, el *Crepúsculo de los ídolos* - ¡todo, regalos de este año, incluso de su último trimestre! ¡Cómo no habría yo de estar agradecido a mi vida entera? Y así me cuento mi vida a mí mismo. (Nietzsche, 2002: 23)

Heus ací, “vet aquí” diu la fi del poemari *Bardissa de foc*:

Farsa del discurs. A no arribarà mai a contemplar la seva pròpia mort, malgrat el joc d'espills i navalles que l'espai li regala. Passió d'anar historiant-se la vida a un mateix, que és ell i és l'Altre.

Vet aquí la tragèdia d'Aquell que es sabia immortal. (Epíleg, complet, f. 1/4)

El fet d'"historiar-se" equival a fer la "Crònica" de la que parlava a "Camp de les aigües", I. Aquell és un mateix, Altre, A. Els termes "contemplar" i "Passió" remetent també al Cristianisme, però també a la Voluntat nitscheana. Cal recordar la cita de Pasolini, al capçal de "Mussol a les ruïnes": "Em demanaràs tu, mort desadornat, / abandonar aquesta desesperada/ passió d'ésser al món?"

A la cita de Nietzsche també apareix el mot "immortal"; potser és Nietzsche "Aquell" de l'"Epíleg". La cita del filòsof és exultant de joia⁵³⁸, mentre que el text de Navarro és pessimista, més encara, nihilista. No s'hi ha salvat el jo, perquè era "impossible", com l'inici. El fet de negar la vista i la contemplació acaba amb la mística⁵³⁹; però salva la gramàtica, és a dir, la poesia, el "joc d'espills" gimferrerians com ha dit Marrugat (2013: 195). De la "Farsa" hem passat a la "tragèdia" i per tant el personatge ha de ser elevat, Déu, o almenys, "immortal". "Es sabia", sabia a si mateix, com Descartes, no com el sols-sé-que-no-sé-res de Sòcrates. "Es sabia", sabia a "a un mateix", es devorava, perquè era immoral i fènix: el discurs és autòfag, cercle, *ouroboros*, com diria el Segon Navarro (des del 2004). Ja ho havia anunciat a la fi a *L'ou de la gallina fosca*: "Tot sol em menjo" (Navarro, 1975: 52); també a "L'inici impossible": "la memòria" (meua) "va escopint-me" (a mi i de mi) "bocins de memòria".

La cita final del llibre és la inicial de l'autobiografia *Ecce homo* de Nietzsche, que al seu torn és un llibre pòstum. *Al meu començ és la meua fi* que deia el T. S. Eliot de Ventura Melià (1977: 11). Com el poema "Camp de les aigües", VIII on el jo ja mort diu: "Em veig arribar a la riba:" (f. 7); el que veu, és clar, és un desastre, un "ecce homo": "Oh Déu, un sac de misèria". "I així conte jo la meua vida", millor dit, la no-vida. Malgrat tots els A del llibre, no podem passar de la A, que és no només l'Alfa sinó també l'Omega, com va dir Schelling; perquè el jo -com vorem a "Vaixell de folls" de *La pauera dels crancs*- confessa açò: "he perdut l'abc de les estrelles". I a l'"Epíleg", mort ja el jo (anomenat ara Aquell), s'alia de nou amb A i Altre: A, Altre, Aquell. Hem arribat per fi, a la triple A definitiva que mata el poemari. *Sòcrates és (im)mortal*. També *Bardissa de foc*.

⁵³⁸ En altres ocasions d'*Ecce homo* es queixa de la "un estado de miseria sin igual. Se paga caro ser immortal: se muere a causa de ello varias veces durante la vida." (Nietzsche, 2002: 110)

⁵³⁹ A l'inrevés que per a Wittgenstein, que escriu en el *Tractatus*, 6522: "L'inexpressable, tanmateix, existeix. Es mostra, és el que és místic. (Wittgenstein, 1997: 154).

4. 2. Consideracions generals

Afirmava Guillermo Carnero al pròleg del magnífic *Didáctica de lo obsceno* de Juan José Romero Cortés: “La poesía de Romero quiere parecerse a la prosa como toda la gran poesía del siglo XX.” (Carnero, 1980: 8). Potser siga a l’assaig la poesia del s. XXI; pensem en els “pòrtics” i “portelles” de Navarro. Eisenstein escrivia el que transcrivim a continuació sobre el cinema, però creiem que podem aplicar-ho als esdeveniments reals o onírics de *Bardissa de foc*:

Únicamente en el cine, los acontecimientos reales pueden conservar toda su riqueza de material y su plenitud siendo simultáneamente:

épicas, en la revelación de su contenido.

dramáticos, en el tratamiento de su sujeto, y

líricos, hasta aquel grado de perfección en el cual repercute el más delicado matiz de la experiencia que tiene el autor sobre el tema, posible solamente en el modelo de forma tan exquisita como el sistema de imágenes de cine auditivas y visuales. (Eisenstein, 1989: 244)

Anirem veient-ho a poc a poc, si bé ja ho hem anat trobant en els anàlisis anteriors.

4. 2. 1. “Foc, bardissa, cercle” de Gaspar Jaén i Urban⁵⁴⁰

Potser és “El pensament i el mirall” de Jaén un model vàlid per enfocar creativament l’obra de Navarro des de *Magrana*. Un altre text creatiu ha estat la presentació del *Plom de l’ham* de Navarro als Octubre escrita i llegida pel també poeta Rubén Luzón, el 2015, sense conèixer, creiem, el text de Jaén; el text de Luzón, mantingut per aquest voluntàriament inèdit, s’anomena “Nòmada de les paraules”. Per manca d’espai, transcrivim només un apartat de l’article “El pensament i el mirall” de Jaén; es diu “Foc, bardissa, cercle”; el reproduïm sencer:

La bardissa de foc és Déu, la sosa de Moisés, que es crema i no es gasta. Com el foc de l’infern, inassequible a la ment. Incomprensible com l’eternitat...

La bardissa de foc és el cercle sagrat, la representació del temps.

La circumferència, on cap punt hi ha marcat, és la imatge de l’etern retorn, la figura on el principi coincideix amb el final.

Les representacions medievals de l’any tenien forma circular.

La bardissa de foc són les runes circulars de Borges, on un home crea en somnis un altre home invulnerable al foc, que hi viurà riu amunt.

Un cercle de flames rodeja les runes (Set cercles de foc rodegen la ciutat). I l’home que pensa no es crema

⁵⁴⁰ Els films que Jaén esmenta al seu treball són: *Last Tango in Paris* i *Luna* de Bertolucci, *Une soir, un train* de Delvaux, *India Song* de Duras, *Sweet hunters* de Ruy Guerra, *The criminal* de Joseph Losey i *El tambor de llauna* de Schlöndorff. Les referències literàries són amplíssimes i no caben ací.

(Un vent agre m'ha dit que no he de témer el foc). I s'adona de l'engany. I no li dol.

La trampa. L'engany de la realitat confosa amb el crit de l'espill: l'home que pensa un home invulnerable al foc que hi viu riu amunt és, ell mateix, invulnerable al foc, pensat per un altre home que hi viu en unes altres rune circulars riu avall.

L'escena que conté dins d'ella la mateixa escena, que conté dins d'ella la mateixa escena, que conté dins d'ella la mateixa escena, que conté. . . (Jaén, 1981)

4. 2. 2. La narració

Tenim 5 grans línies narratives

Narració 1 [N1]: amenaça i crim de la tardor

Narració 2 [N2]: amenaça i crim del Caçador

Narració 3 [N3]: l'agonia del riu

Narració 4 [N4]: assassinat i crim del cavall/jo

Narració 5 [N5]: l'amenaça interrogativa

Les línies s'uneixen a "L'inici impossible", "Els ulls del fred", II i "Camp de les aigües", I; i se separen fins confluïr en "Camp de les aigües", VII, text que diu:

"Vaig fugitiu [...] de la tardor [N1] i em sé perseguit pel Caçador que s'abilla de boires [N2]. Els camins de neu arriben al mar [N3]. M'aturo vora les aigües [N2-N4]. Em giro a qui em crida: una pedra de ferro em traspassa el pitram [N2-N4].

És ara quan arriba el silenci (N5)?"

El mateix crim sol repetir-se *n* vegades. L'assassí sempre torna a l'escenari del crim. Els diferents "criminals" estudiats per Esteve (1991: 67)⁵⁴¹ permeten identificar-los; parafrasejant els A de *Bardissa de foc*, l'assassí és el tu, que és la nit, qui és el "Qui" (el caçador?), que és l'hivern i la mar. La mort arriba amb l'aturada, anunciada ja a la fi d'"Els ulls del fred": "A sol ixent els àngels van detenir la cursa dels vents." A "Camp de les aigües", VIII només resta la N4: el jo sembla ressuscitar i desapareix a l'"Epíleg".

N1: amenaça i crim de la tardor

1r) l'anunci del crim: la cirta de Nietzsche: "Aquesta és tardor: - que et trencarà un dia el cor!"; apareix al capçal de "Lluna de terra"; un altre passatge: "Encara no havia aquesta tardor de ferros rovellats." ("Els ulls del fred", II, f. 4/5).

⁵⁴¹ Els "criminals" són: "i no arribes, criminal, per a matar-me." ("L'inici impossible"); "Qui puja per les escales com un vell criminal?" ("Els ulls del fred"), "i no véns, i la nit s'estén com un riu" ("Mussol a les ruïnes", IV) i "Criminal, cerclarà la ciutat i les selves, la mar." ("Camp de les aigües", VI). No sabem si és pitjor o més letal, que vinga o que no vinga el "criminal".

2n) la tardor arriba a la ciutat: “Una tardor de ferros rovellats encercla la ciutat mentre pacto amb les aus que travessen el cel, i el caçador ocult [N2] esmola el ganivet, besa amb els seus ulls el ferro del fusell.” (“L’inici impossible”, f. 8); també en el següent text:

L’hivern, abans que no arribi el solstici de desembre, assaltarà territoris que no li pertanyen, encendrà banderes pels callissos que porten al mar, i posarà fruites de fred sobre les taules que unes monges embolcallaren.
// Criminal, cerclarà la ciutat i les selves, la mar. (Camp de les aigües”, VII).

3r) la tardor dins la casa: “Una remor de nous i panses s’enfila per les escales.” (“Lluna de terra”, I, f. 7).

4t) la tardor dins la cambra: “La tardor s’embosca a les cambres de les mansardes com una fugitiva, lluny de tot perill, alhora que el mirall s’emplena el rostre d’estels, cometes de cabells caragolats.” (“Lluna de terra”, I, f. 1)

5é) la tardor sobre la pell: “Aquesta tardor em frega la pell com un paper de vidre.” (“Els ulls del fred”“, V, inici).

6é) la tardor sota la pell, és a dir, als ossos: “Sí, ja sé, aquesta tardor que es fica als ossos. .” (“Els ulls del fred”“, I, f. 13).

N2: amenaça i crim del Caçador

1r) “El ganivet⁵⁴² del caçador dormia” (Els ulls del fred”, II).

2n) “Em pinto les ungles i el fusell té dues bales.” (fi d’“Els ulls del fred”, VII).

3r) “El fuseller coneix el camí. Es sap totes les pedres de la Murada. Porta a les butxaques les claus de l’avenc sense fi.” (Camp de les aigües”, VI).

4t) comença el crim: “La ciutat obriria els ulls en sentir la perdigonada: “ (Camp de les aigües”, I), “Cridòria de pistoles al corredor.” (Mussol a les ruïnes a les ruïnes”, I).

5é) el crim: “El tren vola per damunt d’aquells ponts. Darrera aquella finestra ella, plorant, obre l’escriptori de fusta; plorant, treu la pistola de la seva funda; plorant, l’apunta sobre Qui No Volia Cap Nom; plorant li dispara dues, tres vegades.” (“Camp de les aigües”, III)

5é, bis) “El meu cos foradat per la fúria del Caçador” (“Camp de les aigües”, I) i “Camp de les aigües”, VII.

5é, bis) darrere N2-2n llegim: “I els seus ulls com foc flamejant, oh Déu, aquesta agonia” (inici d’“Els ulls del fred”, VIII)

N3: l’agonia del riu

⁵⁴² Sobre les armes, veieu J. M. Esteve (1991: 75).

1r) “que anava cap al mar” (“Camp de les aigües”, V), “callisos que porten al mar” (“Camp de les aigües”, IV)

2n) “Els camins de neu arriben al mar.” (“Camp de les aigües”, VII); també a: “i els camins de neu arribant a tota hora a la mar.” (“Camp de les aigües”, I).

3r) “La platja acull els esquelets de les aigües.” (“Camp de les aigües”, VI).

4t) rera la mort o el delta: “Oh Déu meu, com creixia el foc en aquells cossos vora el riu⁵⁴³. Un munt de cendres, ara, damunt les aigües, camí de l’oceà; aquelles aigües que pudren a magnòlies i a mort.” (“L’inici impossible”, f. 6/7).

N4: assassinat i crim del cavall/jo

1r) “Cavalcada de genets per vora mar.” (“Mussol a les ruïnes”, II)

2n) “La mar fremirà igual que ho féu quan mataren aquell cavall vora les aigües. (...) El cos del cavall està a l’arenys. El meu cos foradat per la fúria del Caçador” (“Camp de les aigües”, I)

Cal destacar el verb fugir, tan productiu a nivell narratològic, i tan fèrtil en Navarro. Ací trobem ja “L’inici impossible” un jo que voldria fugir del pànic de l’*horror vacui* (f. 11/12) però no ho aconsegueix perquè és segrestat en la cambra (“Mussol a les ruïnes”, II). El seu *alter ego* A també “voldria fugir per senderols ignots” (“Camp de les aigües”, I); quan el jo aconsegueix fugir, és perseguit pel Caçador (“Camp de les aigües”, VII) i assassinat; ja li ho havia advertit aquell abans: “Amor, amor, no fugis.” (“Mussol a les ruïnes”, I); i de sobte el jo torna a “L’inici impossible” i es veu mort, com a “Camp de les aigües”, VIII: “Veig el dolor del dia i als meus ulls s’enfug lentament la llum.”

N5: l’amenaça interrogativa

Les interrogacions retòriques⁵⁴⁴ esdevenen narratives; tenim algú acostant-se (Qui?) des d’“Els ulls del fred” a “Mussol a les ruïnes”:

1r) per les escales: “Qui puja per les escales com un vell criminal?” (“Els ulls del fred”, I).

2n) pel corredor: “Qui balla pel corredor amb músiques de ximbomba?” (“Els ulls del fred”,

⁵⁴³ És l’únic “vora riu” del llibre; en canvi, els “vora mar” són molt abundants. L’altre riu de *Bardissa de foc* és: “La nit s’estén com un riu criminal.” (“Mussol a les ruïnes”, IV).

⁵⁴⁴ A “Lluna de terra”, I trobem la primera interrogació retòrica: “Qui té la paraula, té l’espasa”; a banda del joc “*word/sword*” de Cirlet, l’important és que s’interroga pel llenguatge amb joc de llenguatge, és a dir, amb una metàfora subtil. La segona interrogació és doble: “Qui ha arrencat l’arbre que floria al mig del Bosc?// Perdut l’arbre, perduda l’esperança?” (“Lluna de terra”, IV); la segona enllaça amb la pregunta inicial del llibre: “qui no té arbre [B], no té esperança [A]?; i la primera introdueix el “Qui” criminal que dominarà el poemari. Per exemple: “¿Per què vénis com un lladre ara que el Gall dorm a la gàbia?” (“Els ulls del fred”, VIII). Cap a la fi del llibre les interrogacions clouen poemes; si exceptuem la interpel·lació intertextual als lectors/espectadors/es (“Ho recorde? Ho recordeu?”, “Mussol a les ruïnes”, III), el jo només pregunta per la mort del seu propi cos: “Quan cauré mort com un cau el cos mort?” (“Mussol a les ruïnes”, VII) i “Quan serà el meu cos camp de les aigües?” (“Camp de les aigües”, I).

IV).

3r) rera el mot “corredor” “Qui sou, qui sou? La lluna al mirall i el mirall cec. ¿Qui sou? Digueu-me, és aquest el camí del camí? Déu, déu, és aquest el camí?” (“Mussol a les ruïnes”, I).

4t) l’arribada del tu a la cambra:

4t a) El text “Lluna de terra”, VIII :

Qui em parla? ¿Qui construeix aquest discurs que balla als núvols d’aquesta cambra que s’enfonsa?

Et conec, amic. Sé on t’amagues, drac de flama. ¿Ets tu, o sóc jo el qui parla? ¿Us dono jo la paraula, fruites de l’hivern, o sou vosaltres qui me la doneu?

Quan em penso em nego: flama i cera. (complet).

I torna a preguntar-se el jo sobre la paraula i sobre la identitat del tu, com a doble del jo. Quan diu “Dèieu alguna cosa?” (“Els ulls del fred”, I) recupera el poema “Lluna de terra”, VIII.

4t b-1) A “Lluna de terra”, VI, també com a cloenda: “Vine, dóna’m la mà. ¿Qui ha omplert aquesta cambra de mapes?”

4t b-2) El poema “Camp de les aigües”, V:

Aparegueres enmig de la cambra i em convidares a pujar a la carreta que anava cap al mar, senyor d’esguard ombriu, traçador de secrets i clars camins.

De la cambra estant veia espurnejar les pedres del cel; amb llàgrimes als ulls llegia el meu destí. (complet)

5é) Dispar contra el jo que, moribund, diu: “És ara quan arriba el silenci?” (“Camp de les aigües”, VII) I, apunt d’acabar-se el llibre: “¿Qui m’ha robat els ulls?” (“Camp de les aigües”, VIII).

Cada vegada més Navarro esdevindrà no un pintor de quadres, sinó de sèries, fet que dificulta la lectura individual del poema. Sobretot arran del treball amb Pere Salinas. Navarro escriu, varia, copia i talla i varia. Veurem l’anàlisi d’aquest treball sobre “Moira” de *La païra dels crançs*. Tenim variacions i repeticions puntuals; per exemple, sobre el *topoi* de la música celest: “el sol era una pedra, un tambor de foc” (“Lluna de terra”, V) i “timbals de lluna” (“Mussol a les ruïnes”, V). També tenim mininarracions⁵⁴⁵; com el sol ponent a “Mussol a les ruïnes”, II; trobem la repetició⁵⁴⁶ d’una escena, com al *Nous Cinemes dels 60*, amb lleus variacions, quasi sempre en poemes

⁵⁴⁵ Només hi ha una no-acció, una imatge inamovible: “l’arbre de la vida està sec al mig del Paradís” tant a “Els ulls del fred”, VIII, des de “Lluna de terra”, IV: “Perdut l’arbre, perduda l’esperança?”. Cap mininarració es clou en un sol poema; pensem en “Lluna de terra”, II; el final, excepte l’“Epíleg”, sempre és obert.

⁵⁴⁶ També personatges com àngels, diables, bruixes. . . Per al “Circ” llegiu “El pensament i el mirall” de Jaén (1981).

diferents. Dins del mateix poema tenim una a “Els ulls del fred”, I; allí “L’escarceller”-“príncep” tira les claus (f. 1 i f. 7) i provoca el suïcidi de les princeses (f. 7); però fins i tot ací trobem les “claus” al capçal de “Camp de les aigües” (*Apocalipsi*) i el fuseller amb elles a les butxaques a “Camp de les aigües”, VI; la lògica ens diu que açò és anterior a tirar-les; potser no són les mateixes claus⁵⁴⁷.

El normal és que una escena es repetisca en diferents poemes, com la cambra “s’enfonsa” o “s’ensorra” respectivament a “Lluna de terra”⁵⁴⁸, VIII i “Mussol a les ruïnes”⁵⁴⁸, I; o les músiques moren a “Mussol a les ruïnes”, I i “Camp de les aigües”, III. O sovint que s’invertisquen les escenes: així el jo tanca (“Lluna de terra”, II) i obri la finestra (“Els ulls del fred”, VI), o el dia i la nit moren/naixen “mil i un a l’agonia” o la ciutat és encerclada i s’extén.

Les mininarracions de *Bardissa de foc* són:

a. - Entre les altres narracions del jo trobem com el reconeixen i li posen nom (“Lluna de terra”, II), “Ja ho sabeu” i per tant l’assasinen (“Lluna de terra”, II). També llegim com un equilibrista (“Els ulls del fred”^V) es gira i el maleïx o l’hipnotiza i també com el jo mor quan es gira o mor a qui el crida (“Camp de les aigües”, VII). El jo crida i crida, però ningú no arriba fins que se li apareixen a la cambra per convidar-lo a la carreta. També veiem com es du menjar vora mar: anunciat a “No sabies que més tard em portaries menjar vora mar.” (“Els ulls del fred”, II); i fet efectiu a: “Tu cada dia posaves, ran de les ones, un plat d’arròs.” (“Camp de les aigües”, VIII)

b. - l’aigua, potser del Leteu, que pica⁵⁴⁸: “L’aigua de les aixetes rosega les piques mil·lenàries” (“Lluna de terra”, I) i “Tanqueu les aixetes!” (“Els ulls del fred”, I); “La mar picant aquelles roques. . .” (“Els ulls del fred”, VII) i “L’aigua picant els marbres.” (“Camp de les aigües”, II).

c. - algú que arriba a port; a banda dels rius-camins-callissos de neu, veiem “les naus de folls” a “Lluna de terra”, I, el jo viu -potser- per la Mediterrània a “Els ulls del fred”^{III}; ja mort el veiem així: “El meu cos flotant per damunt d’aquelles aigües com una nau buida de seny. Em veig arribar a la riba:” (“Camp de les aigües”, VIII). Malgrat açò, el llibre acaba amb un “no arribarà mai” (“Epíleg”).

d. - un personatge caient, penjant o colgant: potser en un circumloqui del capvespre o l’alba trobem “el just moment en què el dansaires’enfonsarà als peus d’aquell tossal” (“L’ínici impossible”). Dins del món del circ veiem “Algun aprenent d’equilibrista rovellant-se els astres, havia penjat de les palmeres la pell del cisellaire!” (“Lluna de terra”, I); potser el mateix equilibrista

⁵⁴⁷ El mateix passa amb el tren a *Bardissa de foc*: no sabem si és el mateix, anterior o posterior, o un altre, el que “creuava els camps de neu” (“Els ulls del fred”, III) i el cinematogràfic que “vola per damunt d’aquells ponts” (“Camp de les aigües”, III).

⁵⁴⁸ Com els “estels” o “astres” navarrians.

a “Els ulls del fred”, V mira i condema. Trobem caigudes reials: “princeses que es suïcidaren quan el príncep llençà a les aigües aquelles claus de plata.” (“Els ulls del fred”, I); i caigudes militars: “Ai, els soldats de terra cuita vora les palmeres!” (“Camp de les aigües”, II).

e. - en l'ordre linial primer les cendres i les copes apareixen juntes: “Les copes que adormen pols de vi i cendres.” (“Lluna de terra”, VI) i “Les copes encara amb les cendres.” (“Mussol a les ruïnes”, I); després arriba el crim, la blasfèmia del jo: “Plorós, menjo cendra sota timbals de lluna.” (“Mussol a les ruïnes”, V); açò provoca el vessament: “El calze tombat i la tovalla plena de geografies.” (“Mussol a les ruïnes”, II); i a la fi, com Eliot, és L'inici: “Un munt de cendres, ara, camí de l'oceà” (“L'inici impossible”).

f. - pel que fa a les “fruites del fred” o “de l'hivern”, aquest les posa sobre les taules (“Camp de les aigües”, IV); les “fruites de l'hivern” parlen a “Lluna de terra”, VIII; però són mortes a “Lluna de terra”, I: “les fruites de l'hivern ja feia temps morien” (“Lluna de terra”, I); potser parlen, com el jo a “Camp de les aigües”, VIII, després de mortes.

4. 2. 3. Noms i persones

Hi ha molts noms⁵⁴⁹ –invocats o no- que comencen en A en *Bardissa de foc*. Ens recorda la tautologia de Schelling A=A, és a dir, tot (el món, els altres) es redueix, com abans en Descartes, al jo. Els noms en A són:

- Alfa: “Començo el camí que Alfa traçà enllà de la murada del temps,” (inici de L'inici impossible”).

- Amor: “Amor, amor, el viatge s'acaba i comença la vida.” (inici “Lluna de terra”, VI) “Amor, amor, no fugis.” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 6); és un *senhal* ausiasmarquià i ja pareixia a *L'ou de la gallina fosca*.

- Potser l'“àguila” i l'“avió” que obrin i tanquen circularment “Els ulls del fred”, VI.

- Amic: “Et conec, amic.” (“Lluna de terra”, VIII, f. 3). “Amic, amic, porta'm ara un falcat d'hortènsies.” (fi de “Mussol a les ruïnes”, III). Potser, com diria Llull, Amic e amat.

- Algú: “Algun aprenent d'equilibrista, rovellant-se els astres, havia penjat de les palmeres la pell del cisellaire!” (“Lluna de terra”, I, f. 10) i “Algú comença la dansa als terrats” (inici d'“Els ulls del fred”, VII)

⁵⁴⁹ Els altres antropònims en majúscula apareixen a “Camp de les aigües”: “Qui No Volia Cap Nom” (III) i “em sé perseguit pel Caçador que s'abilla de boires.” (VII). A “Els ulls del fred” VIII trobem un “Gall”: “¿Per què vens com un lladre ara que el Gall dorm a la gàbia?”; aquest podria ser el sol (A); el “Gall” apareixia també en majúscula a “Els guants del fred” de *La païra dels crancs*; en concret als poemes “La pell del timbal” i “El Gall de Foc”. Hi ha altres mots en majúscula com “Tu, Dominador, Bosc...” o “Murada”.

- Algú i A: “Als barandats de la cotxera algú havia escrit el meu nom: em diuen A.” (“Lluna de terra”, II, fi, f. 5).

- A, Altre, aquell, jo: Al poema “Lluna de terra”, III A i Altre apareixen en posició d’anàfora, a inici del primer paràgraf: “Ja ho sabeu, jo sóc l’Altre, aquell que agombola mil carasses i arrapa parets quan set cercles de foc rodegen la ciutat.” (“Lluna de terra”, III, f. 1); i al segon paràgraf: “Ja ho sabeu, m’anomenen A, i em crucifiquen a les parets, junt a les taques d’humitat, i als papers que ells guarden als secrets arxius.” (“Lluna de terra”, III, f. 3). Al poema “Camp de les aigües”, I tornen a identificar-se Altre i A amb el jo: “(A coneix la crònica d’A i voldria fugir per senderols ignots.)// Aquest turment que em descoratja, que em fa confondre el just temps del temps; els signes abandonant els referents en el desert del discurs de l’Altre, que sóc jo, que és A. // Quan serà el meu cos camp de les aigües?” (“Camp de les aigües”, I, fi, f. 6/9).

Pel que fa al tu, partim que, per empatia i taxonomia, el tu sempre és el mateix “tu”. És invocat sovint amb mots senzills que conformen un nom compost: Tu-Amic e amat-Déu: “Amor, amor” (“Mussol a les ruïnes”, III), “Amor” (“Lluna de terra”, VI), “Déu, Déu” (“Mussol a les ruïnes”, I), “Oh Déu” (“Inici impossible” i “Els ulls del fred”, VIII), “Amic, amic” (“Mussol a les ruïnes”, III) i “amic” (“Lluna de terra”, VIII). Potser són invocacions o atributs (*B*) del tu també aquests: el “Traficant de misteris, comerciant de daus,” (“Lluna de terra”, IV) pot aplicar-se al jo o al tu; mentre que “Criminal,” (“Camp de les aigües”, IV) i “senyor d’esguards ombrius, traçador de secrets i clars camins.” (“Camp de les aigües”, V) poden pertànyer al tu o al “mar”. La imatge *B* del tu més interessant apareix en aquest poema que transcrivim complet:

Sento com tibes l’arc i els teus ulls que m’espïen. Et cerco i no et trobo, oh calze, arrap de la mar.

La nit cova el dia i romanc a l’aguait. (Mussol a les ruïnes, VIII)

El tu i el jo poques vegades s’uneixen en un “nosaltres” (només a “Lluna de terra”, VI i “Mussol a les ruïnes”, III). El tu i el jo tenen una relació ambigua, fins el punt que de vegades s’intercanvien els papers o es “confonen”. Per exemple, el passatge següent no sabem si l’emet el tu o el jo líric: “Amor, amor, no fugis. Cridòria de pistoles al corredor. Qui sou, qui sou? La lluna al mirall i el mirall cec. ¿Qui sou?” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 6/9); és l’únic cas on el tu fuig; potser el jo és el seu assassí. Navarro explicita aquest tema del doble en “Lluna de terra”, VIII, on per primera vegada “apareix” explícit el “tu”, lligat com el “vosaltres”, indefugiblement, al jo-creador-emissor:

Qui em parla? ¿Qui construeix aquest discurs que balla als núvols d’aquesta cambra que s’enfonsa?

Et conec, amic. Sé on t'amagues, drac de flama. ¿Ets tu, o sóc jo el qui parla? ¿Us dono jo la paraula, fruites de l'hivern, o sou vosaltres qui me la doneu?

Quan em penso em nego: flama i cera. (Lluna de terra, VIII, complet)

En el passat la relació del tu present i el jo pot ser amical o directament amorosa; o bé complexa i perillosa, potser tot ahora. El propi jo esdevé assassí del tu-ciutat: "Saps, per la nit burxo el cervell de ciutat i no et trobo, car no sé on vius, ni sé on mors cada vegada que els estels piquen la meva orba pell." ("Mussol a les ruïnes", VI, inici). I alhora el jo estima les ciutats (v. el tercer text d'"Arqueologia del saber" de *La paüra dels crançs* i sobretot *Drumcondra*) i tractarà de salvar-les amb la seua única força, el pacte o la paraula d'un nou enemic, la tardor també de foc o daurada, de fulles caduques: "Una tardor de ferros rovellats encercla la ciutat mentre pacto amb les aus que travessen el cel, i el caçador ocult esmola el ganivet, besa amb els ulls el ferro del fusell." ("L'inici impossible", f. 8).

El jo estima, serveix el tu: "Amb vidriol de Xipre et vaig pintar una mar blava; amb flors de baladre, una nau rosa." ("Els ulls del fred", II, f. 2); però prompte s'anuncia el contrari, bescanviats els papers: "No sabies que em portaries menjars vora mar." ("Els ulls del fred", II, fi); aquesta acció/imatge quasi clourà "Camp de les aigües": "Tu cada dia posaves, ran de les ones, un plat d'arròs." ("Camp de les aigües", VIII); per tant, la d'"Els ulls del fred", II era un *flash reward*, una prolepsis. Aquest tu generós apareix també en el record: "En aplegar, m'oferires tots els pòrtics de la ciutat, i les torres." ("Els ulls del fred", III, f. 6); la imatge és un convit a l'amor en llenguatge medieval. Així el jo reclama l'oferiment del tu després del record, potser compartit: "Aquesta tristor. // Amic, amic, porta'm ara un falcat d'hortènsies." (fi de "Mussol a les ruïnes", III). La imatge del tu sol ser superior al jo com hem vist més amunt ("Dominador de Tot") però de vegades la torna es canvia i el jo diu: "Et vaig coronar amb les flors de l'equinocci i em digueres" i "et vaig estimar"; fins i tot quan li diu la dura veritat⁵⁵⁰. La parla condemna i salva. Una paraula teua bastarà per a guarir-me o a l'inrevés. El tu parla i executa: "Parla, parla, aixafa aquest cervell amb les rodes del teu carruatge!" ("Mussol a les ruïnes", I, f. 20); el convida a la mort com la carreta que llegirem més avall. Però també el tu pot salvar el jo líric: "Tinc paüra. Et donaria l'escut i el broquer, la llança i la destreal si tan sols em diguessis: // -No temis, jo t'he de salvar." ("Mussol a les ruïnes", IV, fi, f. 3/5).

La presència positiva del tu pertany només al passat. La presència activa del tu és si més no ambigua; potser quan el tu "ofereix" o "porta" el jo ja és mort, a la tomba. Fins i tot de vegades el tu li porta la mort: "Aparegueres enmig de la cambra i em convidares a pujar a la carreta que anava cap al mar, senyor d'esguard ombriu, traçador de secrets i clars camins." ("Camp de les aigües", V, f.

⁵⁵⁰ Hem escurçat la cita; si aneu al poema en qüestió la trobareu sencera i relacionada amb la filosofia del llenguatge.

1). L'acte del convit havia aparegut abans a "Mussol a les ruïnes", I: "Em convidaves a un estrany àpat. M'obries les mil portes del laberint secret. El meu cos em recremava l'ànima." (f. 3/5). Tenim ací, com diria V. Aleixandre, *la destrucció o el amor*. El tu superior sap, desvetla els misteris conceptuals i també els crims, que poden ser amorosos o sexuals.

Però també passa a l'inrevés. És a dir el jo, com si el tu o ell mateix estiguera perdent la memòria, insisteix en el record; per exemple, aquest obri i tanca "Els ulls del fred", III: "Recordes" (f. 1) i "Et recordava amb un ram de muguet a les mans." (fi); o només tanca "Camp de les aigües", III: "Ho recordes? Ho recordeu?" (fi). Al poema "Mussol a les ruïnes", VI trobem un "Saps" inicial de paràgraf, en anàfora:

Saps, per les nits burxo el cervell de ciutat i no et trobo, car no sé on vius, ni sé on mors cada vegada que els estels piquen la meva orba pell.

Saps, per les nits esdevinc pelegrí de tu. (Mussol a les ruïnes, IV, complet, f. 1/2)

El tu quasi sempre "sap", com els diferents vosaltres ("sabeu") del llibre. Veiem-ho, per exemple, en aquest passatge:

I els seus ulls, com foc flamejant, oh Déu, aquesta agonia que em corprèn, i jo desert d'àngels i tu amb la gran espasa que em confon la mirada. ¿Per què vens com un lladre ara que el Gall dorm a la gàbia? Em fas miserable, Dominador de tot, tu que saps que l'arbre de la vida està sec al mig del Paradís. (Els ulls del fred, VIII, f. 1/3).

Com déiem més amunt, el tu arriba per destrossar el jo. El normal, però, és que el jo cerque el tu però que, com als dos poemes transcrits just amunt, el tu siga absent i/o ocult i que a més no conteste a les seues preguntes: "Els àngels bramant als balcons i els balcons que es desplomen. Déu, Déu, és aquest el camí? El silenci escolant-se per les gateres." ("Mussol a les ruïnes", I, f. 14/16). Com diu la fi del "Mussol", I: "I ningú no arribava." Això ja ho anunciava a "L'inici impossible": "i no arribes, no arribes, i pujo a les torres i et crido amb forta veu, i no arribes, criminal, per a matar-me." ("L'inici impossible", f. 14). El tu totpoderós també té "forta veu": "Sentia la teua veu que em cridava quan la nit em queia al damunt com una forta pedregada, trencant les teules d'aquell dia." ("Mussol a les ruïnes", I, f. 2); és l'únic cas explícit on el tu crida el jo. Sense el tu el jo sent l'*horror vacui* com llegíem a "L'inici impossible", f. 12; o com diu al poema "Mussol a les ruïnes", IV: "Solitud" i "Tinc paüra" (inici de f. 1 i f. 2). Aquest darrer text comença així: "Solitud a les masmorres del meu cos. Jacints i roses, boira i setí als túnels que travessen la ciutat, mentre espero que arribes i no véns, i la nit s'estén com un riu criminal." ("Mussol a les ruïnes", IV, f. 1/2). Fins i

tot just després d'unir-se corporalment en un "nostre" i en el viatge amorós del llit/vaixell, el tu i el jo ja són separats: "Amor, amor, el viatge s'acaba i comença la vida [...] Vine, dóna'm la mà. ¿Qui ha omplert aquesta cambra de mapes?" (inici i fi de "Lluna de terra", VI).

Aquesta desubicació amorosa o existencial afecta sovint la relació entre el tu i el jo. El jo creu conèixer on és el tu o almenys ho intueix encara que no el trobe: sap que de nit és dalt, als terrats, associat a animals voladors reals o imaginaris. Veieu-ho en aquest passatge: "Aviat arribarà l'àguila que viu al cim, cansada de sobrevolar murades, de vigilar palaus que sols Tu pots habitar." ("Els ulls del fred", VI, f. 1); o en aquest altre: "Et conec, amic. Sé on t'amagues, drac de flama. ¿Ets tu, o sóc jo el qui parla?" ("Lluna de terra", VIII, f. 3/4). Ara també trobem el jo que desconeix la posició del tu: "Saps, per les nits burxo el cervell de ciutat i no et trobo, car no sé on vius, ni sé on mors cada vegada que els estels piquen la meva orba pell." ("Mussol a les ruïnes", VI, inici).

El vosaltres apareix en tot el llibre unit a la parla i al coneixement: l'acompanyen verbs com "Digueu-me", "parleu", "ja sabeu" i en sentit metafòric, en funció fàtica, "Obriu, Llenceu/Tanqueu". També el lector/a es pregunta com l'emissor de "Mussol a les ruïnes", III: "Qui sou? Qui sou? La lluna al mirall i el mirall cec. ¿Qui sou? Digueu-me, és aquest el camí del camí?" ("Mussol a les ruïnes", III, f. 8/11); el vosaltres sembla ací l'enemic que escala i avança per endur-se/matar el jo "segrestat en aquella cambra". No sabrem mai qui és aquest vosaltres, ni el Tu, ni el polifacètic jo; per exemple, l'únic cas on el vosaltres apareix explícit és en un exemple de reflexió lingüística i s'associa un ésser inanimat: "Et conec, amic. Sé on t'amagues, drac de flama. ¿Ets tu, o sóc jo qui parla? ¿Us dono jo la paraula, fruites de l'hivern, o sou vosaltres qui me la doneu?" ("Lluna de terra", VIII, f. 3/6). Podem pensar que és un vosté, és a dir, un tu respectat; però la veritat és que el jo sembla tractar-lo sempre de tu en majúscula (Tu) o sense ella; vegeu per exemple aquesta ambigüitat⁵⁵¹ entre el Tu/vosté causada per la seua proximitat en aquest passatge: "Aviat arribarà l'àguila que viu al cim, cansada de sobrevolar murades, de vigilar palaus que sols Tu pots habitar. Obriu-li, doncs, totes les finestres que ve a picar-me els ulls" ("Els ulls del fred", VI, inici).

L'únic cas on sembla evident (o no) que el vosaltres són els lectors/es és la fi de "Camp de les aigües", III, rera la cita de *L'últim tango a París*: "Ho recordes? Ho recordeu?". El clic d'ull cinematogràfic esdevé també literari amb la primera aparició del vosaltres a *Bardissa de foc*; ens referim a l'anàfora de "Lluna de terra", III: "Ja ho sabeu, jo sóc L'Altre" (f. 1) – homenatge a Rimbaud- i "Ja ho sabeu, m'anomenen A" (f. 3) – homenatge a Kafka (segons Marrugat, 2013) i a *L'any passat a Marienbad* (segons Jaén, 1981); una anàfora semblant ("Saps") apareixia a l'inici de també dos paràgrafs consecutius a "Mussol a les ruïnes", VI.

El vosaltres torna a aparèixer a "Els ulls del fred", I en la mateixa posició inicial, però

⁵⁵¹ Una altra ambigüitat a inici d' "Els ulls del fred", I: "I els seus ulls, com foc flamejant, oh Déu, aquesta agonia que em corprèn, i jo desert d'àngels i tu amb la gran espasa que em confon la mirada." És el tu Déu; és Déu un vosté; és "els seus ulls" del fusell de la fi d' "Els ulls del fred" VII, del vosté, del Déu?

aquesta vegada no de paràgraf sinó de frase: “L’escarcerer escondeix les claus de plata allí on les palmeres canvien de nom i esdevenen ja ho sabeu, on les ones belen sempre la mateixa prèdica i fan i refan el mateix psalm.” L’emissor exigeix sovint el vosaltres, és a dir, que es dirigeix a ell en imperatiu: “Llenceu aquests tigres contra la fosca que tinc paüra! Feriu de mort la lluna! Porteu-me aviat el cap de la nit en safata de plata!// Qui balla pel corredor amb música de ximbomba?” (“Els ulls del fred”, IV, complet). El vosaltres (o el vosté) és qui ha de salvar el jo; oposat a “llenceu” hem vist un “Obriu les finestres” (“Els ulls del fred”, VI) a una àguila amiga/enemiga; ací, en el passatge següent, llegim un “Obriu les caixetes” (f. 7) i més avall un “Tanqueu les aixetes” (f. 10):

La ciutat comença a brodar teixits de silenci. // Digueu-me l’hora. Obriu les caixetes que celen amb cura músiques de llacs, princeses que es suïcidaren quan el príncep llençà a les aigües aquelles claus de plata. // Qui puja per les escales com un vell criminal? // Frares roseguen lletanies. Tanqueu les aixetes! // Al rebost l’oli es fa vell. Dèieu alguna cosa?/ Si, ja sé aquesta tarodor que es fica als ossos. . . (Els ulls del fred, I, f. 5/13).

Just quan al vosaltres “se li dóna la paraula”, resulta que el jo no l’ha entés bé; just després, quan torna a parlar, se’ns elideixen els seus mots; els repeteix el jo, és a dir, el vosaltres parla de la tardor; tal vegada el vosté és Nietzsche.

4. 2. 4. L’estructura

El poemari tendeix a ser bimembre o trimembre⁵⁵²: recordeu per exemple el joc de personatges (jo/tu, jo/Altre, Altre/Aquell/Algú). Hi ha 9 textos de 3 paràgrafs i 18 poemes de 2 paràgrafs; en aquest darrer cas, el segon paràgraf és més curt⁵⁵³. De fet, l’únic text que no siga I amb més de tres paràgrafs és “Camp de les aigües”, VIII; potser perquè és un excés ja que el jo és assassinat a “Camp de les aigües”, VII; en canvi, l’“Epíleg” torna als dos paràgrafs. El text “Camp de les aigües”, VIII contradiu la progressió cap a l’aprimament existencial de *Bardissa de foc* que indicàvem a l’inici: la part I és molt més llarga que els II a VIII i cada cop els poemes I més curts. I és que malgrat la fama –merescuda- de “bruixot” i la temàtica irracional, Navarro va des de *Bardissa de foc* tendint a l’harmonia⁵⁵⁴; potser aquest fet siga una de les millores del llibre respecte als anteriors; Jaén parla de poesia-riu asserenant-se “com el riu en la vall mitjana” (Jaén, 1986: 11); la profecia de *grills*. . . s’ha acomplit i ja són els “orats en rengle” o “en filera”. Potser l’exemple més perfecte d’estructura harmònica siga “Mussol a les ruïnes”, II, com ja hem estudiat més amunt.

⁵⁵² Apareixen dos 3 al llibre: “he ofert als déus tres pedres, raïm, aigua i mel.” (“Lluna de terra”, II); i el misteriós passatge següent: “més enllà dels tres xiprers de la benaurança.” (“Mussol a les ruïnes”, I).

⁵⁵³ Aquest fet l’empra també Salvador a *Calabruix*, sobretot a la secció final “Tomba-tossals”.

⁵⁵⁴ “Mussol a les ruïnes” és la part més harmònica de *Bardissa de foc*; per exemple, el paral·lelisme dels paràgrafs inicials dels poemes II (“El cel [...] L’or dormint [...] L’aigua picant”) i sobretot el poema IV amb el mateix subjecte: “L’hivern [...] assaltarà territoris [...] estendrà banderes [...] i posarà fruites”.

A açò ajuden les anàfores; en trobem als dos primers o únics paràgrafs d'alguns poemes: “Ja ho sabeu”⁵⁵⁵ (“Lluna de terra”, III); aquesta enllaça amb l’anàfora “Saps, per les nits” (“Mussol a les ruïnes”, VI); el llibre acaba amb l’anafòric “El meu cos” (“Camp de les aigües”, VIII); el que sap el tu, el vosaltres i el jo és que aquest és només cos i morirà.

El llibre, com ja hem vist més amunt, és circular, ja que comença pel final. Hi ha molts poemes circulars; per exemple, el magnífic “Lluna de terra”, V. De vegades es reprén a l’inici de l’última frase el concepte inicial; es reprén el temps: “Recordes [...] Et recordava” (“Camp de les aigües”, V); l’espai carceller: “garatge [...] cotxera” (“Lluna de terra”, II). “Aparegueres enmig de la cambra” i “De la cambra estant” (“Camp de les aigües”, V); o la identitat, és a dir, la garjola del temps i l’espai, l’ara i ací del jo: “jo sóc l’Altre [...] jo sóc l’illa” (“Lluna de terra”, III).

De vegades l’inici es recupera a la fi del text: “La mar fremirà igual que ho féu quan mataren aquell cavall vora les aigües” i “Quan serà el meu cos camp de les aigües?” (“Camp de les aigües”, I); o “em pinto les ungles” a “Els ulls del fred”^{VII}; i el joc tu/jo “els teus ulls que m’espïen” i “romanc a l’aguait” de l’armònic poema “Mussol a les ruïnes”, VIII. L’emissor de vegades obri i tanca conseqüentment⁵⁵⁶ el poema: si “L’escarceller escondeix les claus de plata [. . .] El laberint s’estén pel clar del bosc.” (“Els ulls del fred”^I); si diu “Aquesta tardor” arriba el “fred” (“Els ulls del fred”^V).

De vegades l’inici contradiu⁵⁵⁷ la fi com a “L’inici” que és “impossible”: “Començo el camí [...] murada del temps [...] bocins de memòria”; cal relacionar-lo amb la impossibilitat també circular de “Lluna de terra”, VI: “Amor, amor, el viatge s’acaba i comença la vida” (inici) i “Vine, d’ona’m la mà. ¿Qui ha omplert aquesta cambra de mapes?” (fi). El jo enganya el lector/a. Vol seguir un camí i l’oblida (“L’inici impossible”), ens convida a l’amor-viatge i es perd (“Lluna de terra”, V); diu que som “lluny de tot perill” i “Una immensa platja mormola” (“Lluna de terra”, I), ens promet *Bardissa de foc* i “foc”, és a dir, passió i coneixement, i ens veiem “vora mar”, sota “Els ulls del fred”.

L’estructura circular serveix sobretot a “Mussol a les ruïnes” perquè a la fi el jo proteste per la seua “Solitud”; demana que el salven; que algú se n’adone que hi ha “El sol cremant-se” però es troba el “jo segrestat en aquesta cambra.” (“Mussol a les ruïnes”, II); es pregunta per què si “els jardins es van omplir de fulles”, “ningú no arribava” a emplenar-lo a ell (“Mussol a les ruïnes”, I); desitja que quan “el teatre és buit”, vinga algun amic a dur-li “ara un falcat d’hortènsies” (“Mussol a

⁵⁵⁵ A “Els ulls del fred”, I torna un “ja ho sabeu”.

⁵⁵⁶ Altres circularitats lògiques: “L’hivern assaltarà [...] Criminal” (“Camp de les aigües”, IV); qui diu “l’àguila” diu “Un avió” (“Els ulls del fred”, VI), les “ruïnes” és l’hiperònim de “cendra” (“Mussol a les ruïnes”, V); l’“esquelet” és una sinècdoke de “mort” (“Mussol a les ruïnes”, VII); l’“apareixes” es percep pels “ulls” (“Camp de les aigües”, V); “el cel” és “vora les palmeres” (“Camp de les aigües”, II)

⁵⁵⁷ Més ambigu és el no-“vent” de la fi d’*Els ulls del fred*, VIII: afavoreix o no el “foc” inicial? O el “bes” marí davant la solitud “desolada” (fi i inici de *Camp*, VI).

les ruïnes”, II). El final del llibre és demoledor; com diria Dant, deixeu qualsevulla esperança: “vora la mar” les “fonts” no són potables (“Camp de les aigües”, VIII), i el joc, la “Farsa del discurs”, acaba amb “tragèdia” (“Epíleg”).

Abunden els paral·lelismes; alguns serveixen per a l’antítesi: “Llenceu [...] Feriu [...] Porteu-me” (“Els ulls del fred”, IV); o quasi per a la paradoxa: “no sé on vius ni sé on mors” (“Mussol a les ruïnes”, VI); o per a l’esperança: “Tinc païra [...] -No temis” (“Mussol a les ruïnes”, IV). El paral·lelisme de Navarro tendeix a ser trimembre; per exemple, a l’inici de “L’inici impossible”: “quan les bèsties ploraven a les coves, la mar es planyia per ésser tan gran, i els galls vivien feliços a les coves”; també a la fi de “Camp de les aigües”: “Enllà de la murada no hi ha jardins, ni boscos, ni fonts.”; o “un mateix, que és ell i és l’Altre” de l’“Epíleg”; també cap a la fi de “Camp de les aigües”, I s’uneixen 3 oracions en paral·lelisme o 3 SVs: “Pel carrer dansen gitanes [...] porten [...] coneixen” (Els ulls del fred”, I); o tres pronoms: “I els seus ulls [...] i jo [...] i tu” (Els ulls del fred”, VIII).

Abunden també les estructures bimembres en paral·lelisme; un exemple paradigmàtic és “Els ulls del fred”, VI: “Aviat arribarà l’àguila que viu al cim, cansada de sobrevolar [A-1] murades, de vigilar [A-2] palaus que sols Tu pots habitar [...] que ve a picar-me (B-1) els ulls, a brodar [B-2] sanefes en aquests llençols que esdevindran bandera del meu adéu [C-1], la fi del meu principi. [C-2].” També hi ha bimembres curiosos com : “allí on [...] on [...] i fan i refan” (“Els ulls del fred”, I). Tenims jocs bimembres en asíndeton: “Amb vidriol de Xipre et vaig pintar una/ mar blava, amb flors de baladre, una nau rosa”, (“Els ulls del fred”, II); i amb polisíndeton: “Et donaria l’escut i el broquer, la llança i la destral” (“Mussol a les ruïnes”, IV); juga també Navarro amb les elisions verbals.

4. 2. 5. El saber

Com a bon professional de la Filosofia, Navarro o el seu emissor desitja saber; de fet, el darrer verb del poemari és de coneixença: “Vet aquí la tragèdia d’Aquell que es sabia immortal.” Tot el poemari és un qüestionar-se constant, un vaivé entre el coneix/no coneix; ja des de l’“Inici impossible”, fins i tot dins de la mateixa oració; ho subratllem: “Aquesta cambra coneix el meu principi, i a boqueta de nit va dictant-me, a cau d’orella, el just moment en què el dansaire s’enfonsarà als peus d’aquell tossal que no coneix el llenguatge de les ones, ni els crits de la mar.” (“L’inici impossible”, f. 2) Sempre hi ha el desig aristotèlic de saber, sobretot de saber “qui” en les diferents interrogacions, de saber “qui” és hom mateix, com a Delfos. Sòcrates se sabia o és immortal com diu l’“Epíleg”? A la fi els “saps” o “ja sabeu” esdevenen més un tic assertatiu o

empàtic, quelcom fàctic, que no una afirmació vertadera amb pes semàntic. Fixem-nos en l'anàfora següent⁵⁵⁸: “Ja ho sabeu, jo sóc l'Altre, aquell” i just sota llegim “Ja ho sabeu, m'anomenen A,” (“Lluna de terra”, III); malgrat açò, no ens ho acabem mai de creure perquè l'explicació és metafòrica, no-lògica com la reducció a l'absurd del poemari: si durant el poemari *p* (jo) és *q* (A, Altre), a l'“Epíleg” el no-jo, és a dir, el no-*p*, és no *q*. I no pot ser Aquell, és a dir, Déu, immortal.

El jo només sap en relació al tu i damunt sols sap que no sap res: “no sé on vius, ni sé on mors cada vegada que els estels piquen la meva orba pell.” (“Mussol a les ruïnes”, VI, f1). El poema amb més coneixença, “Lluna de terra”, VIII, comença amb un “Et conec, amic. Sé on t'amagues, drac de flama.”; i acaba amb una mort o negació antidescartiana: “Quan em penso em nego: flama i cera.” Pensar és trist, pensar-se impossible, almenys fora del llenguatge. De fet, l'únic que el jo sap és que em moriré, com diria Comadira; la mort serà natural: “Sí, ja sé, aquesta tardor que es fica als ossos. . .” (“Els ulls del fred”, I, f. 13); o induïda com en aquest passatge: “Vaig fugitiu pels camps de la tardor i em sé perseguit pel Caçador que s'abilla de boires. Els camins de neu arriben al mar.” (“Camp de les aigües”, VII, inici). El jo hi arriba també allí i li desapareix i mor. És a dir, “si el riu arriba a la mar”, el jo-riu-de-sang desemboca i mor. De vegades eixos camins voldrien ser “senderols ignots” (“Camp de les aigües”, I, f. 6) però és inútil davant la mort o el destí, no per menys conegut menys dolorós: “El cos del cavall està a l'areny. El meu cos foradat per la fúria del Caçador, i els camins de neu arribant a tota hora a la mar. (A coneix la crònica d'A i voldria fugir per senderols ignots.)” (“Camp de les aigües”, I, f. 4/6). De la mateixa manera que Moisès no pot vore, conèixer o reconèixer Déu dins la bardissa, tampoc el jo líric a si o als altres.

El re-coneixement no és un plaer sinó la llavor del càstig: “reconegut, he enfilat la mirada als tatuatges del cel i he ofert als déus tres pedres, raïm, aigua i mel.” (“Lluna de terra”, II, f. 3); a la fi del mateix poema trobem el reconeixement, el primer del poemari: “algú havia escrit el meu nom: em diuen A.” Malgrat que els enemics sí el reconeixen, ell a si mateixa no: “Em mirava als espills i no reconeixia la meva figura.” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 17); aquest fet que sembla un símptoma d'un mal despertar ressacós o una anècdota vampírica (el jo és mort des de “L'inici impossible” i per això no s'hi veu), esdevé un fet clau dins del sol·lipsisme cartesià, ja que el no reconèixer-se implica la mort; çò és: si de tot el món només es pot assegurar que sóc perquè penso, si quan em penso, no em reconec, vol dir que no sóc i el món tampoc: “Quan em penso em nego: flama i cera.” (fi de “Lluna de terra”, VIII).

Si el límit és el llenguatge segons Wittgenstein, qui “no coneix el llenguatge de les ones, ni el crit de la mar” és fora del món; és a dir, no es pot pensar ni re-conèixer: “Em trobo foraster de mateix, ocupant d'un país que no reconec com a meu.” (“L'inici impossible”, f. 10). Quan ja no

⁵⁵⁸ Una altra: “Saps, per les nits burxo el cervell de ciutat i no et trobo” i “Saps, per les nits esdevinc pelegrí de tu”. (“Mussol a les ruïnes”, VI).

queda futur, perquè el jo morirà o el mataran, o perquè ja és mort com a “L’inici impossible”, arriba “un joc d’espills i navalles” i el jo sembla que pot emmirallar-me i tornar al món; aleshores el jo se n’adona, “plorós”, que només li resta el passat: “Passo la nit desvetllat com un mussol a les ruïnes, reconeixent el temps que ja he viscut” (“Mussol a les ruïnes”, V); només resten els records, car el passat no torna. Abans llegíem a l’“Epíleg”: “Vet aquí la tragèdia d’Aquell que se sabia immortal.” Aquell és Déu o un heroi, ja que protagonitza una tragèdia; mentre que el pobre jo, malgrat les màscares o inicials en A, el jo i el seu metonímic “discurs” només aspiren a la “Farsa” (“Epíleg”) i l’únic que sap és que és mortal.

El tu també, com el jo, sap de la mort, de la no-vida eterna, de ser alhora nat i condemnat: “tu que saps que l’arbre de la vida està sec al mig del Paradís.” (“Els ulls del fred”, VIII); però com el jo, de vegades tampoc no sap: “No sabis que més tard em portaries menjars vora mar.” (“Els ulls del fred”, II, fi). En canvi, és la tercera persona, la no-persona, qui sí que sap; per exemple les gitanes i els seus “gossos que saben el meu destí, coneixen les pedres del cel.” (“Els ulls del fred”, f. 4). I sobretot ho sap el “Dominador de tot”, l’enemic suprem, eixe assassí que no deixa mai petjades però que sempre torna sota diferents disfresses a l’escenari del crim: com a ull vigilant de la lluna o com a fred de la tardor en el cicle estacional.

El Dominador de Tot pot ser el Temps, Déu, l’Alfa, el Mestre Racional, el mateix Navarro, que tot ho sap perquè ho ha escrit tot i traçat des de “L’inici impossible”: “El fuseller coneix el camí. Es sap totes les pedres de la Murada. Porta a les butxaques les claus de l’avenc sense fi.” (“Mussol a les ruïnes”, VI, f. 4/6). “El teatre buit” ho és perquè ha mort el seu Fill. La natura és sàvia i docta com deia Nicolas de Cusa; per això els “arbres del firal descobrien la seva vertadera geografia”; els arbres potser són símbols de les persones. Al contrari dels arbres, el jo és una aranya que “defallia damunt un tapís de neu, terreny de la paraula” (“Lluna de terra”, I) pres de l’*horror vacui*, del buit (“L’inici impossible”) de la pàgina en blanc.

Les selves, com els arbres, només són -no pensen- i per això saben, mentre que per al nosaltres són “inabastables” (“Lluna de terra”, V); cal superar les selves del llenguatge, els perills de la paraula/espasa/vida que “ens confon la mirada” (“Els ulls del fred”, VIII) per poder viure i estimar (“Lluna de terra”, V); cal que el jo, com el lector/a, tanque els ulls i somie totes les selves (“Coltell al cap”, III, inici). La con/fusió arriba quan la Senyora, en l’agonia (“Els ulls del fred”, VIII i “Camp de les aigües”, I): “em fa confondre el just temps del temps: els signes abandonant els referents en el desert del discurs de l’Altre, que sóc jo, que és A.” (“Camp de les aigües”, I). De res serveix la gramàtica, com diria Nietzsche, quan tot s’acaba: “Enllà de la murada no hi ha jardins, ni boscos, ni fonts (“Camp de les aigües”, VIII). Rera la mort les selves no són abastables, és a dir, comprensibles.

4. 2. 6. La paradoxa. La comunicació

Pel que fa a la paradoxa⁵⁵⁹, destaca el poema “Mussol a les ruïnes”, I. El llibre, a més, ja comença amb una: “i els galls vivien feliços a les gàbies” (“L’inici impossible”); l’esclavitud dóna la felicitat; la tendresa i l’amor s’alien o bé amb la mort com en “agombola mil carasses i arrapa parets” (“Lluna de terra”, III) o bé amb l’arma: així el “caçador [...] besa amb els ulls el ferro del fusell” (“L’inici impossible”); rera el “fuseller” llegim: “I la mar besa les ungles de la lluna.” (“Camp de les aigües”, VI). En l’adynata de *Bardissa de foc* creixen les muntanyes (“L’inici impossible”) i “aquell palau que/ creixia enllà dels tres xipres de la benaurança. (“Mussol a les ruïnes”, I). Pel que fa al joc llum/fosca, no és interessant dir: “Em mirava a l’espill i no reconeixia la meva figura.” (“Mussol a les ruïnes”, I); en canvi, al mateix poema sí que ho és llegir “La lluna al mirall i el mirall cec.”

Trobem altres imatges paradoxals; per exemple “La ciutat”, que sol ser sinònima de llum, esdevé en el poemari “un esquelet de tenebra” (“Mussol a les ruïnes”, VII). Es confonen les coordenades espaciotemporals; per exemple, es mesclen inici i final; metapoèticament ja ho hem vist a “L’inici impossible”; però hi ha altres passatges com aquests: “el viatge s’acaba i comença la vida (“Lluna de terra”, VI) i els llençols/mortalles “esdevindran bandera del meu adéu, la fi del meu principi. (“Els ulls del fred”, VI). La nit i el dia no s’oposen sinó que “La nit cova el dia.” (“Mussol a les ruïnes”, VIII). També l’interior es veu exterior a “em trobo foraster de mi mateix” (“L’inici impossible”); mentre que l’exterior i “infinit” és interior: “a les butxaques les claus de l’avenc sense fi” (“Camp de les aigües”, VI). Sobre el laberint, a priori inaccessible, llegim: “M’obries les mil portes del laberint secret” (“Mussol a les ruïnes”, I). En canvi, el laberint sí que és ortodox en el seu concepte de totalitat, d’incloure un fet i l’oposat: “La ciutat s’estenia com un laberint sembrat de cristalls i bromes (“Els ulls del fred”, III).

La paradoxa regna sobretot en el domini de la comunicació. En l’esquema tradicional trobem emissor/a, receptor/a, missatge, canal, context i referent. L’emissor/a no contesta al jo però quan conteste ell no l’entendrà o l’assassinarà: “Parla, parla, aixafa aquest cervell amb les rodes del teu carruatge!” (“Mussol a les ruïnes”, I). El missatge, la resposta és perillosa però inevitable; és preferible no saber: “(A coneix la crònica d’A i voldria fugir per / senderols ignots.) (“Camp de les aigües”, I). El canal també falla potser pel soroll comunicatiu: “Dèieu alguna cosa?” (“Els ulls del fred”, I). Llegim de nou aquest passatge: “Et conec, amic. Sé on t’amagues, drac de flama. ¿Ets tu, o sóc jo el qui parla? ¿Us dono jo la paraula, fruites de l’hivern, o sou vosaltres qui me la doneu?”

⁵⁵⁹ Tenim accions absurdes: “menjo cendra” (“Mussol a les ruïnes”, V) que ens recorda Giordano Bruno; o aquesta consecutiva: “Em pinto les ungles i el fusell té dues bales. (“Els ulls del fred”, VII). També antítesis paradoxals com “no sé on vius, ni sé on mors” (“Mussol a les ruïnes”, VI) o “traçador de secrets i clars camins. (“Camp de les aigües”, V).

(“Lluna de terra”, VIII); en ell es posa en dubte primer l’emissor/a (jo) i el receptor/a (tu/vosaltres); i en segon lloc es “confonen” l’emissor/a i el referent del missatge, és a dir, el que és “en nosaltres i davant de nosaltres” (*Salvatge!*, III, f. 38).

Llegim ara aquest passatge de “Camp de les aigües”, I: “els signes abandonant els referents en el desert del discurs de l’Altre, que sóc jo, que és A.” La reducció és clara; el món extern qüestionat és declarat “desert” (sense referents); passem a l’emissor/a (Descartes) i resulta que hi ha una sobreabundància d’emissors, són u i tres: “Quan em penso em nego: flama i cera.” (“Lluna de terra”, VIII). Ja no hi ha emissor/a? Açò és impossible. Qui falla és el “nom”. Posar nom a la cosa és perdre-la, desésser: “em van donar un nom i m’assassinaren, vaig haver d’inventar-ne d’altres per tal de renàixer del fang de les paraules.” (“Lluna de terra”, III). I qui gosa no tindre nom, no viu: “plorant l’apunta sobre Qui No Volia Cap Nom; plorant li dispara dues, tres vegades.” (“Camp de les aigües”, III). En el dubte nominal el referent encara és més qüestionable; per exemple: “Digueu-me, és aquest el camí del camí?” (“Mussol a les ruïnes”, I); i el dubte encara és major si gosem parlar de referents extrasensorials o abstractes: “aquest turment que em descoratja, que em fa confondre el just temps del temps (“Camp de les aigües”, I) o “Ara, la memòria va escopint-me bocins de memòria” (“L’inici impossible”). La memòria es fragmenta, el jo també (A, Altre...), la realitat no és. És aleshores quan hi ha “un pànic de buit, de cambra buida, d’espai buit” (“L’inici impossible”).

4. 2. 7. L’espai

Ens hem centrat en els conceptes espacials que subratllarem a partir d’ara: el mot “espai”, la cambra front el camp, l’edifici i la ciutat, i la murada front a l’enllà.

El mot “espai” encercla circularment el llibre, ja que apareix a “L’inici impossible” i a l’“Epíleg”; en aquest darrer llegim: “A no arribarà mai a contemplar la seva pròpia mort, malgrat el joc d’espills i navalles que l’espai li regala.” (“Epíleg”, f. 2). L’espai és també metapoètic, és l’espai de *Bardissa de foc* i del jo/Navarro: ell ens regala el llibre. En canvi hem de dir que, a diferència de *L’ou de la gallina fosca*, hi ha poc de cos/territori. Llegim a “L’inici impossible”:

però un pànic de buit, de cambra buida, d’espai buit m’agafa i tremolo, i vaig perdut arrossegant el meu dolor; i no arribes, no arribes, i pujo a les torres i et crido amb forta veu, i no arribes, criminal, per a matar-me. (L’inici impossible, f. 13).

Aquest *horror vacui* del jo líric és el que ell sent, no el que nosaltres percebem. *Bardissa de*

foc ja des del títol i els subtítols és plena d'espais figurats⁵⁶⁰: *Bardissa de foc*, “Lluna de terra i “Camp de les aigües. Els espais més freqüents són: la casa-cambra, els edificis⁵⁶¹ (torres, convents i palaus) i sobretot els camins, els camps i el/la mar, malgrat el “Paisatge” desolat de l’inici de “Camps de les aigües”, VI: “Paisatge de neu i mar desolada.”

El desert o la farsa del “desert” és paradoxalment un espai fonamental del llibre; apareix a l’inici i a la fi de “Camp de les aigües”, és a dir l’encercla: a l’inici: “els signes abandonant els referents en el desert del discurs de l’Altre, que sóc jo, que és A.” (“Camp de les aigües”, I, f. 8); i a la fi: “Un tret en algun punt desert de la memòria.” (“Camp de les aigües”, VIII, f. 3). I també trobem deserts personals i sentimentals com l’*horror vacui* esmentat (també “Solitud” i “Tinc paüra” dins “Camp de les aigües”, IV); malgrat els varis As, el jo només és u. Alguns deserts són geogràfics: “Enllà de la murada no hi ha jardins, ni boscos, ni fonts.” (fi de “Camp de les aigües”). El “punt desert de memòria” és una referència espaciotemporal; en trobem metafòriques o literàries com *Bardissa de foc* (=“discurs”) o “Camp de les aigües” (=la mort), científiques com “equinocci” o “solstici” però també unes altres referències directes com “territoris de temps” en aquest passatge: “L’hivern [. . .] assaltarà territoris de temps que no li pertanyen” (inici de “Camp de les aigües”, IV); o eixos “camps de la tardor”: “Vaig fugitiu pels camps de la tardor i em sé perseguit pel Caçador que s’abilla de boires.” (inici de “Camp de les aigües”, VII).

La cambra és l’espai interior dominador del poemari. La cambra ho és tot, el cap i el cos⁵⁶² del jo. Si Nietzsche vaticina que “Aquesta és la tardor: - que et trencarà un dia el cor!” (capçal de “Lluna de terra”) immediatament “La tardor s’embosca a les cambres de les mansardes com una fugitiva, lluny de tot perill” (“Lluna de terra”, I, f. 1); i a poc a poc “Ja sé, aquesta tardor que es fica als ossos. . .” (“Els ulls del fred”, I, f. 13). La cambra és la matriu-garjola, és a dir, el lloc “lluny de tot perill” però no per al jo, sinó per l’enemic del jo. La cambra és la presó d’on no es pot eixir, el laberint: “Vine, dóna’m la mà. ¿Qui ha omplert aquesta cambra de mapes” (fi de “Lluna de terra”, VI); el cos-cambra-laberint té “les mil portes d’un laberint secret” que li pot obrir eròticament el tu, però, ai las, el tu mai “no arribava” (“Mussol a les ruïnes”, I, fi); a més, la sola clau (l’abismal) la posseïx l’enemic “escarceller- fuseller” (“Camp de les aigües”, cita de l’*Apocalipsi* i text VI); aquest,

⁵⁶⁰ Hi ha dos tipus d’espai real. Tenim un intel·lectual i col·lectiu com “Europa” i “Schleswig-Holstein” a “Lluna de terra”, I que ha explicat molt bé Marrugat (2013: 344). Els altres espais reals pertanyen potser a la intrahistòria de l’autor: viatges (compartits?) per Sicília i Bretanya. Els plànols apareixen a “Lluna de terra” i o bé no hi són “cossiols de falcons que han perdut els plànols dels cels” (“Lluna de terra”, I, f. 6); o bé són massa abundants: “Qui ha omplert aquesta cambra de mapes?” (“Lluna de terra”, fi de VI). A *Drumcondra* l’*alter ego* turista de Navarro empra molts mapes.

⁵⁶¹ L’urbanista com el seu cognom indica Jaén i Urban els recrea a “El pensament i el mirall” (Jaén, 1981).

⁵⁶² El cos del jo esdevé també “tomba” i “masmorres”: “Solitud i masmorres del meu cos.” (“Mussol a les ruïnes”, IV, inici) i “Em menjaria la meua carn per tal d’esdevenir tomba meua, presó de la meua calavera.” (“L’inici impossible”, f. 16). Les presons apareixen ja a l’inici de “L’inici impossible”: “i els galls vivien feliços a les gàbies.”; i a “Els ulls del fred”, I: “L’escarceller escondeix les claus”.

disfressat de príncep a “Els ulls del fred”, I, llança la clau, fet que provoca la mort de la princesa, *alter ego* del jo.

La càrrec (també d’amor) de la princesa-cambra-jo esdevé insuportable. La vida, violenta també (“Mussol a les ruïnes”, II), sempre és fora de la cambra, fora del jo, : ”I jo segrestat en aquesta cambra.” (“Mussol a les ruïnes”, II). El jo equival a aquesta cambra i mor quan aquesta mor: “La cambra que s’ensorra.” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 12); o s’enfonsa: “Qui em parla? Qui construeix aquest discurs que balla als núvols d’aquesta cambra que s’enfonsa” (inici de “Lluna de terra”, VIII). Fixeu-vos que els dos verbs destructors són líquids, com la mort “vora la mar” o “les aigües” del jo; de fet, narrativament, eixir/fugir de la cambra, nàixer, vol dir morir: “Vaig fugitiu pels camps⁵⁶³ de la tardor”; el tu-perseguidor (“Camp de les aigües”, VI) el crida i dispara i el jo mor; com la cambra (“Lluna de terra”, VIII) s’enfonsa i “flotant” arriba a la “sorra, a l’arenja”.

Però tornem a la cambra interior. La cambra és trista, “més enllà de (. .) la benaurança” (“Mussol a les ruïnes”, I). La seua tristesa és culpa del fet de ser “deserta” (“Mussol a les ruïnes”, I), de ser “cambra buida” (“L’inici impossible”), és a dir, de no ser. És un dels espais deserts del llibre⁵⁶⁴. La cambra és alhora buida d’amor, d’espai i de sons, en definitiva de vida. La música de cambra és impossible perquè allí no és “ara quan arriba el silenci” (fi de “Camp de les aigües”, VII) sinó que sempre és en silenci. Hi ha dos exemples de música de cambra impossible: “I els jardins es van omplir de fulles, i les músiques morien als racons de les cambres desertes” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 1); i “els cosos dels músics enverinats, espargits pels racons del palau.” (“Camp de les aigües”, II).

I de sobte, apareix al bell mig de la “Solitud a les masmorres del meu cos” un tu que el jo-princesa segrestada desitja cavaller-salvador (“Mussol a les ruïnes”, IV). Aquest, però, quan parla no és per dur música i ball (“Lluna de terra”, VIII), és a dir, per salvar el jo (“Mussol a les ruïnes”, IV) i oferir-li la clau d’eixida, el viatge i “tots el pòrtics de la ciutat, i les torres.” (“Els ulls del fred”, III). El tu arriba per assassinar el jo, per llevar-li la seua cambra-cos: “Aparegueres enmig de la cambra i em convidares a pujar a la carreta que anava cap al mar, senyor d’esguard ombriu, traçador de secrets i clars camins.” El tu arriba i quan parla el seu “discurs” és terrible: “aixafa aquest cervell amb les rodes del teu carruatge” (“Mussol a les ruïnes”, I); però no és un terrible com voldria el jo i reclama en aquest passatge, és a dir, un tu eròtic, sinó terrible literalment; al mateix poema el cervell

⁵⁶³ Quina natura trobem a *Bardissa de foc*? Ja hem vist camps més abstractes que reals. La vegetació apareix sempre en la mort o en el capvespre: les palmeres amb els soldats colgats de terra cuita (“Camp de les aigües”, II), les “Algues per cabellera” de l’ofegat (“Camp de les aigües”, VIII), el “bosc” amb l’agonia del dia (“L’inici impossible”, f. 11), i un no-bosc a la fi del llibre (“Camp de les aigües”, VIII) “no hi ha boscos ni fonts” (“Camp de les aigües”, VIII). Només a “Lluna de terra”, VII trobem un bosc protector: “El meu cor dorm al cor del bosc on les daines no temen l’home, eterna por de sageta de coure.” Al mateix poema trobem, però, que “Les oliveres bramen” i “el capvespre s’esmuny pel si de les muntanyes, pàtria del foc i de la lluna.” El “tossal” és el cemenreri del dansaire (“L’inici impossible”).

⁵⁶⁴ En canvi les cambres es “plenen” “de mapes” (“Lluna de terra”, VI) o “pomes” i “hortensies” (“Mussol a les ruïnes”, III). Aquesta plenitud és potser deguda a l’amistat –també literària– de Jaén.

és aixafat i per això la cambra “s’ensorra”.

Rera la visita del tu, com diu la Bíblia, tot et serà pres; la fugida no és possible. O si voleu a nivell narratiu, fugir és va, per dos motius; el primer és que els altres “camps”⁵⁶⁵ del llibre són igual de “deserts” que la cambra; són terra erma⁵⁶⁶, de sal; els camps no són fèrtils o conreables sinó que pertanyen a “la tardor” (“Camp de les aigües”, VII) o a l’hivern (“Camp de les aigües”, IV); són plens de neu (“Els ulls del fred”, III), és a dir, buits, com la pàgina en blanc, i l’*horror vacui* (“L’inici impossible”) o a punt de desgelar-se, de ser camp de les aigües i no ser. Són camps de la tardor, és a dir, de l’enemic, camps de mines, perillosos, i mataran el jo líric (“Camp de les aigües”, VII). La natura de *Bardissa de foc* és seca com l’arbre del paradís (“Lluna de terra”, IV) i el tu ho sap (“Els ulls del fred”, VIII).

El segon motiu pel qual la fugida de la cambra no és possible, és que dins i fora de la *Bardissa de foc* del cos no hi ha res; cadascú és una cambra-cos-pensa individual, car tot és buit; cadascú és igual d’“abandonats pels déus” que els prats de Bretanya (“Mussol a les ruïnes”, III); el teatre -sempre extern- és “buit” (“Mussol a les ruïnes”, III) com el pànic-cambra-espai de “L’inici impossible”. I cada persona sap que morirà, des del “principi” rera la més justa infantesa: “Aquesta cambra coneix el meu principi” i em “dicta” el capvespre, la mort (“L’inici impossible”, f. 2). El principi és: som mortals. La cambra-cap coneix, i per això es nega (“Lluna de terra”, VIII) i “s’ensorra” vora mar o “s’enfonsa”. L’espai marí és tan nombrós que desistim de comentar-lo.

Pel que fa als edificis, la paraula “casa” no apareix. Però sí trobem “palaus”, “convents” i “torres”. En el primer cas trobem uns “palaus” sobretot solitaris o abandonats: “I els jardins es van omplir de fulles, i les músiques morien als racons de les cambres desertes d’aquell palau que creixia enllà dels tres xiprers de la benaurança.” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 1); la mateixa imatge llegim ací: “L’or dormint als bucs de les muntanyes i els cossos dels músics enverinats, espargits pels racons del palau.” (“Camp de les aigües”, II, f. 2). Els primers palaus que apareixen són ocupats per “déus de la terra” i per “gàrgoles”; ni rastre de persones: “Els déus de la terra habiten els inferns que creixen sota les escales i temen que les gàrgoles del palau, com egües de ràbia, escalin núvols i

⁵⁶⁵ El camp és molt important: “Quan serà el meu cos camp de les aigües?” A l’inici de la secció “Camp de les aigües”; a la fi de secció les aigües exerceixen el camp com a “domini” (*DFab*) sobre el jo líric: “El meu cos flotant per damunt d’aquelles aigües com una nau buida de seny.” (“Camp de les aigües”, VIII, f. 6). El camp com diu el *DFab* com a “lloc on es lliura una batalla, un combat, un duel.”; entre el jo i el Tu (“Els ulls del fred”, VI), el Dominador (“Els ulls del fred”, VIII); la batalla amorosa i existencial entre el jo i els seus *alter ego* (també el doble-tu), la lluita per sobreviure a la mort i a *Bardissa de foc* i el seu fracàs darrer.

⁵⁶⁶ L’únic que creix a *Bardissa de foc* és la mort o l’inanimat, enllà de la benaurança. A la fi de “Camp de les aigües” VIII i al cap(d)avall de la vida “no hi ha jardins ni boscos ni fonts.”. I tanmateix vénen “Els ulls del fred”, III i “Mussols les ruïnes” III per destrossar-nos i alegrar-nos alhora la lectura: respectivament amb el joganer i ambigu “laberint sembrat de cristalls i de bromes” i l’esplendor dels “Camps de falgueres sota la pluja” i “Teníem els llavis humits de besar aquelles terres”. Són dos dels pocs textos fèrtils, amorosos sense dolor, positius i “reals” del llibre; els dos en passat, com l’altre poema positiu, més abstracte: el bellíssim “Lluna de terra”, V; aquest inclou també “flors” i un “et vaig estimar”.

boires.” (“Els ulls del fred”, I, f. 3). O com a màxim són ocupables -que no ocupats- per un Tu: “Aviat arribarà l’ànguila que viu al cim, cansada de sobrevolar murades, de vigilar palaus que sols Tu pots habitar.” (“Els ulls del fred”, VI, f. 1).

Pel que fa a la part alta de l’edifici o els edificis alts, tenim la “torre” i “teules/terrats”. Els dos elements apareixen a “Els ulls del fred”, VII:

Algú comença la dansa als terrats mentre em pinto de roig les ungles dels peus i em poso el tratge per a la gran festa. L’illa sols l’habitava aquell torrer que foradava les nits amb una pedra roja i dormia al baf dels gossos. La mar picant aquelles roques. . (Els ulls del fred, VII, f. 1/3).

A “L’inici impossible” el jo puja a la torre per cridar el tu; aquest no “arribava” i aleshores el jo protesta: “pujo a les torres i et crido amb forta veu, i no arribes, criminal, per a matar-me.” (“L’inici impossible”, f. 13); però quan el tu arriba fa mal: “Sentia la teva veu que em cridava quan la nit em queia al damunt com una forta pedregada, trencant les teules d’aquell dia.” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 2). Les torres són de guaita: “La lluna del temps, enlairada en la torre, em vigila el vol d’una garsa: reconegut,” (“Lluna de terra”, II). Potser és Bolonya la ciutat de les torres i l’amor: “On les torres es capbaixen viu qui més m’estimo.” (“Lluna de terra”, VII).

És curiós que les parts de la casa apareguen per enderrocar-se o com a via d’accés a la mort. A “Mussol a les ruïnes”, I veiem les teules trencant-se però també els “balcons”. Pls “corredors” i “escales” arriben els assassins, sota múltiples disfresses: per exemple, com “Una remor de nous i panses”, és a dir, durant la tardor/hivern (“Lluna de terra”, I, f. 7); es camuflen d’infernals, de gàrgoles i fins i tot sota un “qui [...] criminal” a “Els ulls del fred”, I (f. 3 i f. 8).

Tots els continents i continguts són letals. Són espais “secrets” que menen a la mort: com els calzes-copes; també trobem les “caixetes que celen amb cura músiques de llacs” (“Els ulls del fred”, I) però que menen al suïcidi de les princeses. Els “arxius” acompanyen el jo crucificat entre “els papers que ells guarden als secrets arxius.” (“Lluna de terra”, III). Les teles -com els “cortinatges”, “llençols”, “tapís” o el verb “abillar”- tenen un caràcter eroticoletal i artístic i apareixen unides al concepte de límit⁵⁶⁷; per exemple, les “taules” són “embolcallades” com en la morgue o l’hospital: “taules que unes monges embocallaren” (“Camp de les aigües”, IV i “Lluna de terra”, I, f. 9), potser “ran de la ones” letals (“Els ulls del fred”, II i “Camp de les aigües”, VIII).

El sintagma “La ciutat” és una anàfora en el poema “imaginari” del llibre que Jaén inclou a “El pensament i el mirall” (1981). La ciutat ho és tot en *Bardissa de foc* i en la relació tu/jo: la ciutat

⁵⁶⁷ El tapís de l’escriptura és de neu i hi defallia l’aranya (“Lluna de terra”, I, f. 4); els cortinatges són el límit que cal traspasar (“Lluna de terra”, V, f. 3). Els llençols despinten la figura del cos del nosaltres (“Lluna de terra”, VI) i “esdevindran bandera del meu adéu, la fi del meu principi.” (“Els ulls del fred”, VI).

és el cos, però també l'assassí/botxí. És el lloc de la cultura postmedieval, de la creació: “Les ciutats d'Europa veuen arribar dintre la boirassa les naus de folls. A Schleswig-Holstein, temps enrera, havien traçat ja el cercle sagrat, la bardissa de foc.” (“Lluna de terra”, I, f. 2/3); i alhora és l'espai del conflicte, la marginació i el dolor. La ciutat és el més preuat per al convidat, el que estima: “En aplegar, m'oferires tots els pòrtics de la ciutat, i les torres.” (“Els ulls del fred”, III, f. 6). Però, amb el capvespre, la ciutat/nit comença a dominar-ho tot; malgrat ser lloc de llum, també dorm: “La ciutat comença a brodar teixits de silenci. (“Els ulls del fred”, I, f. 5).

La ciutat equival al mur. L'inici de “L'inici impossible” diu: “Començo el camí que Alfa traçà més enllà de la murada del temps”; al llarg del poemari tenim aquestes murades que subratllem: “Aviat arribarà l'àguila que viu al cim, cansada de sobrevolar murades, de vigilar palaus que sols Tu pots habitar.” (“Els ulls del fred”, VI, f. 1); però és sobretot a la fi de “Camp de les aigües”, és a dir, del poemari, quan apareix el límit majúscul del mur: “El fuseller coneix el camí. Es sap totes les pedres de la Murada. Porta a les butxaques les claus de l'avenc sense fi.” (“Camp de les aigües”, VI); la fi de “Camps de les aigües” diu: “Enllà de la murada no hi ha jardins, ni boscos, ni fonts.” (VIII, f. 10). Potser sempre parlem de la mateixa murada inicial, el Temps com a l'assassí que mai no falla, car el límit sempre és l'hora de la mort. I és impossible anar “més enllà”; només Alfa, Tu, Déu, el Dominador, pot ser immortal (v. “Epíleg”). El *S. Adv* “més enllà” apareix sobretot als poemes I de les tres primeres parts; no el trobem a “Camp de les aigües”, potser perquè podem pensar que més enllà d'aquest “Camp” el poemari s'acaba. Però açò no és així, sinó que l’“enllà” apareix just abans de l’“Epíleg”: “Enllà de la murada no hi ha jardins, ni boscos, ni fonts.” (VIII, f. 10).

Unim i subratllem només dos dels altres “més enllà”⁵⁶⁸ de *Bardissa de foc*: “Començo el camí que Alfa traçà més enllà de la murada del temps,” (“L'inici impossible”, f1); i “Una aranya defallia damunt un tapís de neu, terreny de la paraula, i vidres enllà els arbres del firal descobrien la seva vertadera geografia” (“Lluna de terra”, I, f. 4). Conèixer és anar més enllà; o si voleu, només qui supera la Murada i creua més enllà pot saber: per suposat açò és factible per a Alfa i Omega (Déu) i el seu palau que sols Ell pot habitar (“Els ulls del fred”, VI). Entre els mortals hi poden accedir les màgiques gitanes; i també els arbres i el jo mort (“Camp de les aigües”, VIII) que “arriben” a aquesta conclusió: sols hi ha “desert”. Potser l'única via d'accés a l'altre costat siga la creació (cant i ball de gitanes) i l'amor. Veiem dos passatges d'amors-més-enllà: “Amor, amor, el viatge s'acaba i comença la vida.” (“Lluna de terra”, VI); i: “Més enllà de la fi del món, rera cortinatges d'inabastables selves, et vaig estimar.” (“Lluna de terra”, V, f. 3). Wittgenstein salvava la

⁵⁶⁸ Els altres “enllà”, que subratllem, són: “Pel carrer dansen gitanes arribades de més enllà de la vall, porten vestits de colors i gossos que saben el meu destí, coneixen les pedres del cel.” (“Els ulls del fred”, I, f. 3); “I els jardins es van omplir de fulles, i les músiques morien als racons de les cambres desertes d'aquell palau que creixia enllà dels tres xiprers de la benaurança.” (“Mussol a les ruïnes”, f. 1).

mística, car el llenguatge és un límit que, a més, afirma Nietzsche, és mentida.

4. 2. 8. Els verbs

Entre els verbs destaquem alguns i els subratllem: vore, dormir, morir-viure-habitar, els verbs de moviment i els de sentiment.

La vista és fonamental en Navarro. *Bardissa de foc* és l'esforç per part del jo líric no només de parlar del que no es pot parlar com diria Wittgenstein (v. "Moira" de *La païra dels crancs*) sinó de vore el que no es pot vore, com li passava a Moisés amb la bardissa divina. Copiem un exemple d'impossibilitat de vore: "A no arribarà mai a contemplar la seva pròpia mort," ("Epíleg", f. 2). Açò ja ho havíem llegit a "L'Inici impossible", car el jo veu quan cau la nit: "Veig el dolor del dia i als meus ulls s'enfuig lentament la llum." ("L'inici impossible", f. 9); potser és el propi jo estimat pel jo qui contempla: "Traficant de misteris, comerciant de daus, albirava, a punta de dia, la lluna de terra, l'ànec de plata, el cos de la desfeta del meu gran amor." ("Lluna de terra", IV, f. 1); el que veu, però, és la mort.

El jo estima l'astronomia: "De la cambra estant veia espurnejar les pedres del cel; amb llàgrimes als ulls llegia el meu destí." (fi de "Camp de les aigües", V). El jo és un torrer, un guaita o un mariner: "Em veig arribar a la riba." ("Camp de les aigües", VIII, f. 7). El "veure arribar" també acompanya altres folls com el jo: "Les ciutats d'Europa veuen arribar dintre la boirassa les naus de folls". La màxima "contemplació" que trobem en el llibre no és mística, sinó futurista: "Un avió, com una ballarina, embadaleix els núvols." (fi d'"Els ulls del fred", VI). Fixem-nos que a l'"Epíleg" hi ha una cita del Nietzsche de l'*Ecce homo* i el llibre acaba no amb un "Heus ací" sinó en un "Vet aquí la tragedia d'Aquell que es saia immortal."; subratllem el "Vet".

Sempre vigila algú al jo; l'espia pot ser natural com la lluna o el temps: "La lluna del temps, enlairada en la torre, em vigila el vol d'una garsa: reconegut," ("Lluna de terra", II, f. 2); l'espia és també un objecte de nou lluminós: "Aquell canelobre, aquell canelobre que em sotja!" ("Mussol a les ruïnes", I, f. 13). El vigilant és un ésser viu com l'àguila que vigila el palau del Tu que ve a picar-li els ulls al jo ("Els ulls del fred", VI); o una persona amb poders màgics: "Un equilibrista, tot creuant la plaça, es gira i em mira; porta una estrella a la galta." ("Els ulls del fred", V, f. 2/3). O directament l'espia pot ser un tu, "senyor d'esguard ombriu, traçador de secrets i clars camins." ("Camp de les aigües", V, f. 1). "Mussol a les ruïnes" acaba així:

Sento com tibes l'arc i els teus ulls que m'espïen. Et cerco i no et trobo, oh calze, arrap de la mar.

La nit cova el dia i romanc a l'aguait. (Mussol a les ruïnes, VIII, complet).

A la fi de “Camp de les aigües” és el jo, no l’equilibrista, qui es gira i mor: “Em giro a qui em crida: una pedra de ferro em traspasa el pitram.” (“Camp de les aigües”, VII). Potser el Caçador és el tu o el rostre de Déu.

A continuació tractem el verb dormir. Durant la nit veiem com el sol i la llum dormen; es descansa al fons: “L’or dormint al buc les muntanyes” (“Camp de les aigües”, II); però també al damunt, com dorm el torrer nocturn (“Els ulls del fred”, VII) que no pot ajudar el jo. No sabem si és de dia o de nit quan “El ganivet del caçador dormia.” (“Els ulls del fred”, II) i “Les copes”, potser amb verí⁵⁶⁹ “adormen pols de vi i cendres.” (“Lluna de terra”, VI). El jo, que tem la nit, s’autodescriu “desvetllat com un mussol a les ruïnes” (“Mussol a les ruïnes”, V); el jo té por de dormir i quan ho fa sap l’assassí i la mort: “He somiat els ulls del fred.” (“Els ulls del fred”, V). Quan el jo “dorm al cor del bosc” continua tenint una “eterna por”.

La mort ocupa tot *Bardissa de foc*, sobretot a les parts I. En el passat, a “Lluna de terra”, I l’aranya-mà “defallia” i “morien” les fruites que ara són en mans de les monges; a “Els ulls del fred”, I se “suïcidaren” les princeses i a “Camp de les aigües”, I uns desconeguts “mataven aquell cavall vora les aigües”. El jo mor i reviu diverses vegades, en el passat, present i fins i tot en el futur. La primera vegada el jo mor en el passat per culpa del bateig a mans dels pares/rector; haurà de renàixer escrivint i anomenant com Adam (“Lluna de terra”, III). En el present el jo també s’acaba, car el “crucifiquen” com a Crist dins la cambra (“Lluna de terra”, III); alhora exigeix l’assassinat de la nit que el tormenta (“Els ulls del fred”, IV). En el futur el jo es pregunta per la seua hora final (“Camp de les aigües”, I), i voldria morir potser d’amor a mans del tu-criminal (“L’inici impossible”) però açò és impossible: “A no arribarà mai a contemplar la seua pròpia mort”, malgrat l’intent de sobreviure, és a dir, *Bardissa de foc*. Ara, de moment, el jo no sap ni on viu ni on mor el tu (“Mussol a les ruïnes”, VI); l’ordre dels factors és important, ja que rera el “viu” ve el “mor”.

Viure és propi dels animals irreflexius com l’àguila (“Els ulls del fred”, VI) o els galls feliços a les gàbies (“L’inici impossible”); habitar és propi de déus infernals (“Els ulls del fred”, I), del Tu (“Els ulls del fred”, VI) o d’herois com el torrer amb superpoder contra la nit (“Els ulls del fred”, VII). Però per als comuns mortals com el jo, el cos és de presta: “ocupant d’un país que no reconec com a meu”; el cos és caduc, és pols i en cendrà esdevindrà; per això, car el jo sap que “ha viscut” molt i la mort s’acosta, el jo sospesa el suïcidi en dos passatges: “plorós, menjo cendra” (“Mussol a les ruïnes”, V) o “Em menjaria la meua carn per tal d’esdevenir tomba meua, presó de la meua

⁵⁶⁹ Què crema en *Bardissa de foc*? Crema i es consumeix la vida: els crisantems cremen l’aire de l’estança (“L’inici impossible”), els cossos vora el riu (“L’inici impossible”) i el sol en el crepuscle (“Mussol a les ruïnes”, II); també els diables cremen “l’escenari del dia” (“Camp de les aigües”, I). Pel que fa al jo, li cremen els ulls un desconegut o Déu o els astres (“Camp de les aigües”, V) “com foc flamejant” i li arriba “aquesta agonia que em corprén” (“Els ulls del fred”, VIII) perquè, com va dir March, la carn vol carn i a *Bardissa de foc*: “El meu cos em recremava l’ànima.” (“Mussol a les ruïnes”, I). Rera l’amor o la mort, tot és cendra i fins i tot els soldats d’amor són de “terra cuita” (“Camp de les aigües”, II).

calavera.” (“L’inici impossible”).

Els dos únics verbs anticinegètics apareixen cap a la fi de les seccions; llegim a la fi d’“Els ulls del fred”, VIII: “A sol ixent els àngels van deternir la cursa dels vents.” El jo diu “M’aturo vora les aigües.” i és afusellat pel Caçador cap a la fi de “Camp de les aigües” (VII, f. 3). Entre les accions de *Bardissa de foc* trobem les següents que seran neutralitzades totes al poema VII de “Camp de les aigües”; trobem el jo “segrestat” a la cambra o el jo pujant a torres o terrats a la recerca del tu; també l’amenaça sobre el jo des de dalt en forma d’àguila, o des de baix com a foc o diables.

Entre els verbs cinegètics⁵⁷⁰, la primera acció del jo líric, més enllà del més o menys figurat “Començo”⁵⁷¹ inicial o del volitiu “fugiria” és aquest pujar del mateix primer poema: “i no arribes, no arribes, i pujo a les torres i et crido, amb forta veu, i no arribes, criminal, per a matar-me.” (“Inici impossible”, f. 14); al poema “Camp de les aigües”, V llegim l’únic verb “aparéixer” del llibre; s’aplica a un tu que apareix dins la cambra: “em convidares a pujar a la carreta que anava cap al mar,” (f. 1); és l’únic verb “anar” del llibre. A “Els ulls del fred”, I trobem dos temors davant dues enfiladisses; primer “Els déus de la terra [...] temen que les gàrgoles del palau, com egües de ràbia, escalin núvols i boires.” (“Els ulls del fred”, I, f. 3); més avall del mateix text l’emissor també tem: “Qui puja per les escales com un vell criminal?” (f. 8).

Un moviment dins d’una interrogació semblant trobàvem a “Lluna de terra”, I: “Una remor de nous i panses s’enfila per les escales.” Potser és l’hivern o la tardor, vella, arrugada, que anuncia Nietzsche a la cita inicial de la secció “Lluna de terra”. En el mateix poema “Lluna de terra”, I trobàvem que l’equilibrista “havia penjat de les palmeres la pell del cisellaire!” (f. 10). Al poema “Els ulls del fred”, II llegim dos “enfilaments” car els moviments dels ulls miren cap amunt: “La lluna del temps, enlairada en la torre, em vigila el vol d’una garsa: reconegut, he enfilat la mirada als tatuatges del cel” (“Lluna de terra”, II). El vol és propi d’animals o a objectes personificats, però no del jo líric; trobem dos passatges inicials amb vol: l’àguila és “cansada de sobrevolar murades, palaus que sols Tu pots vigilar.” (“Els ulls del fred”, VI, inici) i “El tren vola per damunt d’aquells ponts.” (“Camp de les aigües”, III, inici).

⁵⁷⁰ Com en Nietzsche, ballar és parlar i saber com les gitanes (“Els ulls del fred”, I); qui balla i sap parla i enfonsa l’establert: la cambra parla a “Lluna de terra”, VIII, la nit parla a “Els ulls del fred”, IV. Hi ha una veritable obsessió per saber qui parla i, en general, per saber i anomenar. Pel que fa als sons trobem àngels i oliveres que bramen, campanes que no mormolen però mars que sí que ho fan; el mar a més fremirà i les seues ones/retors belen (“Mussol a les ruïnes”, I).

⁵⁷¹ El verb començar equival a acabar, com aquest inici de llibre; tenim dos passatges que sintetitzen principi i fi: “Amor, amor, la viatge s’acaba i comença la vida.” (“Lluna de terra”, VI) i “ve a picar-me els ulls, a brodar sanefes en aquests llençols que esdevindran bandera del meu adéu, la fi del meu principi.” (“Els ulls del fred”, VI). Només comencen la dansa de la mort d’un desconegut als teulats (“Els ulls del fred”, VII) i el silenci que fila la nit (“Els ulls del fred”, I).

L'avanç del jo voldria ser vertical, amb escala cap al Déu-Amat: “On les torres es capbaixen viu qui més m'estimo” (“Lluna de terra”, VII, fi); però no és vertical sinó horitzontal. És una fuga. Entre els verbs verticals podem incloure també el “creixer”; apareix sempre als textos I. A la Bíblia la bardissa de foc es mantenia estable, no creixia i esdevenia “cendres” com el foc de l’“Inici impossible”: “Oh Déu meu, com creixia el foc en aquells cossos vora les aigües. Un munt de cendres, ara,” (f. 5/6). El que creix curiosament a *Bardissa de foc* és l'inanimat i sobretot el perill: al mateix poema trobem “les muntanyes que creixen al ventre del desert” (“Inici impossible”, f. 11); més avall hi ha inferns i palaus: “els inferns que creixen sota les escales” (“Els ulls del fred”, I, f. 3) i “les cambres desertes d'aquell palau que creixia enllà dels tres xiprers de la benaurança.” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 1).

En l'eix vertical trobem moviments descendents: “el just moment que el dansaire s'enfonsarà als peus d'aquell tossal” (“L'inici impossible”, f. 2); poc més avall llegim: “Amb la llum de l'hora baixa em rento”; podria ser el sol o la lluna. El que normalment s'enfonsa és la cambra/discurs: “Qui em parla? ¿Qui construeix aquest discurs que balla als núvols d'aquesta cambra que s'enfonsa?” (inici de “Lluna de terra”, VIII). A “Mussol a les ruïnes”, I llegim 3 moviments descendents: “La cambra que s'ensorra.” (f. 12), “Els àngels bramant als balcons i el balcons que es desplomen.” (f. 14) i “El silenci escolant-se per les gateres.” (f. 16).

Emparentat amb “relliscar” trobem el ver “esmunyir”: “fantasma com sóc d'aquests capvespre que s'esmuny pel si de le muntanyes” (“Lluna de terra”, VII, f. 1). Hi ha dos capvespres interessants i imatgístics a *Bardissa de foc*; el primer apareix “quan la nit em queia al damunt com una forta pedregada, trencant les teules d'aquell dia.” (“Mussol a les ruïnes”, I, f. 2); el sol dins del crepuscle és mostrat, que no dit, al poema següent en forma de sang i calze: “El calze tombat i la tovalla plena de geografies.” (“Mussol a les ruïnes”, II, f. 3).

Entre els moviments horitzontals trobem el navegar. També hi ha moviments marins, però si ens fixem bé quasi tots pertanyen al passat i a més són “imaginariis”, és a dir, falsos per impossibles: “Jo arribava de la mar; havia estat naufrag imaginari en la ruta de Sicília.” (“Els ulls del fred”, III, f. 4/5). El primer que apareix és aquest cel marí: els “arbres del firal descobrien la seva verdadera geografia: uns caminois que com serpetes suraven al mig d'un gran desert de núvols.” (“Lluna de terra”, I, f. 4/5); els arbres suraven en gasós; al següent poema tampoc hi ha una navegació possible: “Gats enfuriats es barallen als garatges deserts on navilis remots naveguen en tolls de petroli.” (“Lluna de terra”, II, inici). Sembla que no és possible el navegar del jo líric. No hi ha viatge real perquè el jo ja és mort i només pot “surar” com els peixos morts: “El meu cos flotant per damunt d'aquelles aigües com una nau buida de seny. Em veig arribar a la riba:” (“Camp de les aigües”, VIII, f. 6/7). El jo és reduït a “cos” i aquest no té verb. En l'únic moviment marí amb verb i en present el jo és reduït a nom: “La barca del meu nom fondeja l'illa: jo sóc l'illa.” (fi de “Lluna de

terra”, III).

També com a moviment horitzontal trobem a “Camp de les aigües”, a banda de l’arribar, molts verbs cap al mar: hi ha un hivern que “estendrà banderes pels callissos que porten al mar” (IV, f. 1) i un tu amb la “carreta que anava cap al mar” (V, f. 1). Hi ha dos verbs oposats com “encerclar” i “travessar” -com avançar-; apareixen junts a “L’inici impossible”: “Una tardor de ferros rovellats encercla la ciutat mentre pacto amb les aus que travessen el cel, i el caçador ocult esmola el ganivet, besa amb els ulls el ferro del fusell.” (“L’inici impossible”, f. 8); en el fons el que el caçador vol és travessar el jo com llegirem a la fi del llibre, a “Camp de les aigües”, VII: “em sé perseguit pel Caçador [...] Em giro a qui em crida: una pedra de ferro em traspasa el pitram.”; l’encerclament és nocturn i ciutadà.

Entre els verbs cinegètics domina sobretot el verb “fugir” i “arribar”. Trobem “arribar” i “vindre” enllaçats al poema “Els ulls del fred”, IV: “Aviat arribarà l’ànguila que vu al cim [...] que ve a picar-me els ulls, a brodar sanefes en aquests llençols” (f. 1 i 2). La vinguda o arribada d’algú (tu o tercer persona) és alhora desitjada i violenta. El tu també ve i no ve: “¿Per què vens com un lladre ara que el Gall dorm a la gàbia?” (“Els ulls del fred”, VIII, f. 2) i alhora “mentre espero que arribes i no véns, i la nit s’estén com un riu criminal.” (“Mussol a les ruïnes”, IV, f. 1); és l’únic verb “esperar” del llibre.

Com hem dit abans el verb “(no)arribar” és el més emprat de *Bardissa de foc*, junt al verb “ésser”. No sembla que el jo pugui “arribar a ésser” amb el joc d’espills/màscare literàries i sobreviure a la mort. Com diu la fi rotunda de “Mussol a les ruïnes”, I: “I ningú no arribava.”; o com sentència l’“Epíleg” rotund amb un “mai”: “Farsa del discurs. A. no arribarà a contemplar la seva pròpia mort, malgrat el joc d’espills i navalles que l’espai li regala.”. Ací, a l’“Epíleg”, l’espai i el moviment ja no és possible; el verb “arribar” passa de literal a figurat. L’“Epíleg” desment de sobte l’arribada paronomàstica del seu text anterior: “Em veig arribar a la riba.” (“Camp de les aigües”, VIII). No és possible “arribar” o no és possible “contemplar” l’arribada. L’arribar passat ha estat negat abans: “I ningú no arribava.” (“Mussol a les ruïnes”, I) i “Encara no havia arribat aquesta tardor de ferros rovellats. El ganivet del caçador dormia.” (“Els ulls del fred”, II, f. 4/5).

Al llibre el jo arriba en el passat: “Jo arribava de la mar: havia estat naufrag imaginari en la ruta de Sicília. / En aplegar, m’oferires tots els pòrtics de la ciutat, i les torres.” (“Els ulls del fred”, III, f. 4/6); aquesta acció pot ser un record o bé una acció posterior a la mort/ressurrecció de “Camp de les aigües”, VIII. També els marginats humans arriben però aquests sí en present: “Pel carrer dansen unes gitanes arribades de més enllà de la vall” (“Els ulls del fred”, I, f. 4) i “Les ciutats d’Europa veuen arribar dintre la boirassa les naus de folls.” (“Lluna de terra”, I, f. 2). Al capdavall, *Bardissa de foc* arriba metapoèticament rera “Vaixell de folls”.

Pel que fa al futur, l’arribar també va unit a la tardor (o “encara-no-tardor”) però també a la fi

de l'hivern, és a dir, a la primavera: "L'hivern, abans que no arribi el solstici de desembre, assaltarà" ("Camp de les aigües", IV, inici). El futur és el temps de l'arribada de la vellesa i de la mort: "Aviat arribarà l'àguila [...] que ve a picar-me els ulls" ("Els ulls del fred", VI); per tant és normal que el jo no s'hi pugua vore arribar com diu l'"Epíleg". L'àguila i el Tu es relacionen, però, mai no vénen quan el jo els cerca: "i no arribes, no arribes, i pujo a les torres i et crido amb forta veu, i no arribes, criminal, per a matar-me." ("L'inici impossible", f. 14) o "mentre espero que arribes i no véns, i la nit s'estén com un riu criminal." ("Mussol a les ruïnes", IV, f. 1). El verb arribar aplicat al riu-cap-a-la-mar o la mort protagonitza dues accions del llibre; la primera és aquesta: "El meu cos foradat per la fúria del Caçador, i els camins de neu arribant a tota hora a la mar." ("Camp de les aigües", I, f. 5); la mateixa acció es repeteix a "Camp de les aigües", VII: "Els camins de neu arriben al mar. M'aturo vora les aigües"; després del tret on mor el jo, aquest mateix miraculosament pregunta: "És ara quan arriba el silenci?" (fi de "Camp de les aigües", VII).

Hi ha bastants verbs sentimentals. És curiós que en *Bardissa de foc* només se "senta" la mort. Els tres verbs "sentir" són aquests: "Sentia la teua veu que em cridava" quan la nit l'executa ("Mussol a les ruïnes", I), "Sento com tibes l'arc" potser amorós ("Mussol a les ruïnes", VIII) i "La ciutat obriria els ulls en sentir la perdigonada." ("Camp de les aigües", I). Arreu regna la "solitud" del cos ("Mussol a les ruïnes", IV) com una mar "desolada" ("Camp de les aigües", VI). Domina la por, el "pànic" que fa tremolar un jo ("L'inici impossible", f. 13) que confessa tindre "païra" de la nit ("Els ulls del fred", IV i "Mussol a les ruïnes", IV) o del buit. El jo demana ajuda al tu perquè el salve ("Mussol a les ruïnes", IV); també a la seua metonímica mà perquè l'ajude a viatjar/estimar ("Lluna de terra", IV).

Hi ha dues imatges interessants de temor. La primera diu: "El meu cor dorm al cor del bosc on les daines no temen l'home eterna por de sageta de coure." ("Lluna de terra", VII); som al món a l'inrevés: no té por qui ha de tindre por. En l'altre passatge els déus terrestres tenen por de les gàrgoles ("Els ulls del fred", I). Des de "L'inici impossible" domina el plor: "les bèsties ploraven (...) la mar es planyia d'ésser tan gran" (f. 1); l'assassí no para de plorar durant el crim contra l'altre ("Camp de les aigües", III) o, contra si mateixa, com el jo ("Mussol a les ruïnes", V). Si el pànic l'agafa ("L'inici impossible"), l'agonia el corprén i comença a confondre's i dubtar, miserablement, com a "Camp de les aigües", VIII: "em confon la mirada", és a dir, l'espasa/paraula del Tu/Déu ("Els ulls del fred", VIII) i es "descoratja" ("Camp de les aigües", I) lluitant amb el llenguatge.

Abunden els verbs donar/rebre; tu "m'oferires" la ciutat ("Els ulls del fred", III) però alhora "em convidares" i "convidaves" al festí mortal i a la carreta cap a la mar de mort ("Mussol a les ruïnes", I i "Camp de les aigües", V respectivament). Al seu torn, el jo diu "et vaig coronar" ("Lluna

de terra”, V) potser amb el capvespre/mort; el tu li durà “menjar vora mar” (“Els ulls del fred”, II i “Camp de les aigües”, VIII). El jo promet oferir als “déus”, per salvar-se, “tres pedres, raïm, aigua i mel” (“Lluna de terra”, II); ofereix també totes les armes al tu-cavaller (“Mussol a les ruïnes”, IV). Com diria Cirilot, qui diu espasa, diu paraula: se la bescanvien el jo i el vosaltres-”fruites d’hivern” a “Lluna de terra, VIII. De vegades s’ha d’exigir en la relació amical: “Amic, amic, porta’m ara un falcat d’hortènsies.” (“Mussol a les ruïnes”, III). Fins i tot cal ser desagraït amb qui t’ha donat; per exemple, el jo diu “He guardat els signes que la nit em regala.” (“Els ulls del fred”, I); però després el mateix jo exclama, com Salomé, a un vosaltres: “Portu-me aviat el cap de la nit en safata de plata!” (“Els ulls del fred”, IV). Potser la nit, abans estimada, és qui l’ha traït, encegant-lo: “Qui m’ha robat els ulls?” (“Camp de les aigües”, VIII). L’amor i el dolor van units: el jo agombola carasses i arrapa parets (“Lluna de terra”, III); el seu assassí, la mar o el fuseller, besa i alhora esmola el ganivet (“L’inici impossible” i “Camp de les aigües”, VI).

Fins ací el nostre estudi sobre *Bardissa de foc*. A continuació tractarem *La païra dels crançs*.

5. LA PAÏRA DELS CRANÇS

Aquest llibre recull plaquetes i poemes solts. Jaén l’animà a fer-ho i Navarro el trau el 1986 a l’editorial 3i4. L’“Introït” de Gaspar Jaén i Urban a *La païra dels crançs* ens ho explica (Jaén, 1986: 9-13). Diu a més Jaén: “passen els anys, i el discurs, més irat en un principi, es fa més fluid, més elegant, com el riu en la vall mitjana.” (Jaén, 1986: 11). No és, per tant, un llibre unitari. Veiem l’evolució de Navarro des de l’any 1974 fins el 1984; des del surrealisme revolucionari de l’any 1974 de la plaqueta “Els guants del fred”, coetània de *L’ou de la gallina fosca*, fins el decantament de Navarro per una poesia reflexiva, de pensament a “La paraula no és l’èsser” (del 1984). Ramon Guillem també destaca que “Navarro tendeix gradualment a una major claredat expressiva, a un intent d’asserrenar el llenguatge, com un despullament de l’inicial aparell retòric, amb una nitidea que ens colpeix profundament.” (Guillem, 1986b). Però el treball imatgístic es conserva igual, com explicita Jaén: “M’agrada aquest llenguatge acurat, suggeridor, ple d’imatges, de fites màgiques, colpidores” (Jaén, 1986: 12). L’aplec *La païra dels crançs* reuneix 3 poemes: “Auri sacra fames!”, “Moirà” i “La paraula no és l’èsser”; i 4 plaquetes: la inèdita “Els guants del fred”, “Vaixell de folls”, “Coltell al cap” i “Arqueologia del saber”. S’organitzen dins *La païra dels crançs* per ordre cronològic d’escriptura i publicació. Analitzem quasi tot el llibre, menys alguns poemes d’“Els guants del fred” i alguns de “Vaixell de folls”, per manca d’espai.

5. 1. “Els guants del fred”: anàlisi i interpretació d’alguns poemes

Escrit entre el 74 i el 75, a Oliva, Vigo i València, és l'únic cas on Navarro titula els textos amb un sintagma de cada poema, normalment del vers darrer. Els títols són temàtics. Consta de vuit poemes⁵⁷². La majoria dels versos oscil·len entre les 9 i les 11 síl·labes. Podríem definir la plaqueta com una variació sobre el *topoi* del crepuscle, l'amor i la política, com a *L'ou de la gallina fosca*; ací, però, les imatges no s'acumulen en frases llargues, barroques, sinó que es dispersen en poemes solts. Hi ha una forta unitat, però. I una tendència més acusada per les imatges surreals. L'element quotidià o si voleu els referents reals més explícits apareixen de manera puntual i, a l'igual que a *espant al pit* i a *grills...*, són vinculats amb els avis i la infantesa; per exemple: “Pel corredor l'àvia enlaira/ un ganivet i cerca el cos del Gall de Foc.” i “En tassa de fang suren les dents de l'avi.” Analitzem quatre poemes: “La pell del timbal”, “Nu amb una llavor al puny”, “El Gall de Foc” i “Tràngol”; subratlem el títol quan canviem de poema.

La plaqueta comença amb el poema “La pell del timbal”⁵⁷³:

Tigres pel corredor, urpes a l'aguait
del foscam. La pell del timbal plora.
Quan s'incendiaran amb ràbia els vells
estimballs? Pel corredor l'àvia enlaira
un ganivet i cerca el cos del Gall de Foc. (La pell del timbal, complet)

L'amenaça inicial és imminent: “Tigres pel corredor, urpes a l'aguait/ del foscam. La pell del timbal plora” (v. 1/2). Els versos semblen un redoblament de tambor com al circ, com si l'emissor volguera cridar l'atenció de l'espectador. Com l'“Ei” inicial del poema “El Gall de Foc”. No sabem si el repic del timbal és a mort. El “timbal” es redueix en sinècdoque a “pell”; a més es personifica i “plora”; fònicament, en el vers “La pell del timbal plora” domina la lateral i l'oclusiva, que imiten l'alçar de la mà i el colpejar de l'instrument. Trobem als v. 1/2 tres imatges juxtaposades, com en un muntatge cinematogràfic: “tigres pel corredor” o pla general; “urpes a l'aguait” o primer pla; i “la pell del timbal plora” o primeríssim pla. Les dues primeres no tenen verb, fet que els atorga més força imatgística.

El mot “timbal” ens du a l'“estimball” del següent versos: “Quan s'incendiaran amb ràbia els vells/ estimballs?” (v. 3). No sabem qui pronuncia la interrogació retòrica. Sembla un desig d'acabar políticament amb el passat; fixem-nos com en l'encavalcament són trencats els “vells” i reduïts al següent vers en “estimballs”. Recordem que el “vell” és molt negatiu en el primer Navarro. La rima interna en *a* acompanya els primers tres versos, repicant com el “timbal”: “aguait/ del

⁵⁷² A la *Tria personal* només apareixen dos textos: “Nu amb una llavor al puny” i “A portes de mar”.

⁵⁷³ Ens diu Ferran Carbó que el títol sona a *La pell de brau* d'Espriu i *La pell del violí* de Martí i Pol. A nosaltres ens sona més als tambors de Lorca. Caldria, a més, estudiar en un altre lloc i moment si el contingut també és relacionable.

foscam”, “timbal”, “incendiaran” i “estimballs”. El mot clau és “ràbia” que en certa manera s’oposa a “a l’aguait”.

No sabem si “Els guants del fred” és escriptura automàtica, però ho sembla; per exemple, en la no-preocupació de Navarro per repetir mots o associacions. Si el lexema “timba” unia les oracions segona i tercera, el mot “corredor” apareix a la primera i torna a la quarta oració i el “vell” de la tercera torna amb “l’àvia”. L’“incendiaran” menarà al “Foc”, l’“enlaira” al “pengen”.

Els versos següents diuen: “Pel corredor l’àvia enlaira / un ganivet i cerca el cos del Gall de Foc.” (v. 4/5). El moviment cap amunt del braç de la iaia és suggerit per l’al·literació de les laterals; en el poema passem d’aquest “enlaira” al mot final “pengen”. L’enemic de l’“àvia” no són els “tigres” del v. 1 sinó un animal quotidià però estrany que reapareixerà en altres poemes i que dóna nom a un altre text de la plaqueta: “el cos del Gall de Foc”. Hi ha una harmonia vocàlica de la *o* oberta: “el c[o]s del Gall de F[o]c”; potser la iteració imita el crepitat de l’“incendiaran”. Si els “timbals” tenien “pell”, ara el “Gall de Foc” només té “cos”; és de nou una sinècdoue. Ens imaginem el gall sense cap corrent per la casa, fet de vegades usual.

El títol *L’ou de la gallina fosca* i aquest *Gall de Foc* comparteixen animal i s’oposen en el sexe de l’animal i en el color. A la fi del poema, torna una imatge màgica com la inicial: “Al filferro, fantasmes i espantalls pengen.”⁵⁷⁴. Potser són els llençols que l’àvia estenia, o les estores que com un timbal, l’àvia colpeja per llevar-los la pols. Pengen, com els cadàvers a l’escorxador o a la carnisseria. Són inanimats i fan por, com els “fantasmes” i “espantalls”; ja a *L’ou de la gallina fosca* apareixien “llençols com a fantasmes per les teulades” (“Glossari d’acomiadament”, v. 15). Si seguim els *CC* de lloc veiem una seqüència narrativa: “pel corredor [...] Pel corredor [...] Al filferro”. Al darrer vers hi ha una al·literació de la *f* i de la sibilant; com si imitara el vent que mou “fantasmes” i “espantalls” i el “fuig-fuig” de la por.

El segon poema “Nu amb una llavor al puny” és un dels més bonics de Navarro. El transcrivim sencer:

L’ocell de sal tomba amb crits de crepuscle

i les ones llaven cales de llum.

Una vela és la teva cabellera

damunt el puig on brama la bandera.

T’he esperat nu amb una llavor al puny. (Nu amb una llavor al puny, complet)

⁵⁷⁴ Hi ha moltes imatges violentes de penjament en Navarro. Per exemple, la fi d’“El Gall de Foc” d’“Els guants del fred”: “Vira via, tes, penja el gall del crepuscle.”; o a *L’ou de la gallina fosca*: “a l’hora en què els bous, en ramat, / s’enforquen de les bigues més altes del cel.”(I, 4, v. 13/14); o al text inicial de “De paper de vidre” de “Vaixell de folls”: “Al masteller penja la pell del catxap mort en combat”; o els no penjats però sí colgats de *Bardissa de foc*: “Ai, els soldats de terra cuita colgats vora les palmeres!” (“Camp de les aigües” fi de II).

Consta de 5 decasíl·labs. Excepte el vers 1, blanc, trobem la rima creuada *ABBA*, fet insòlit en la poesia navarriana; potser la rima i a més l'encreuament reflecteixen fònicament la unió dels amants, que es clouen o creuen “com un puny” com deia la cançó “Al teu país d’Itàlia” de Raimon. Els tres temes principals de la plaqueta “Els guants del fred” queden ben lligats: el crepuscle (v. 1/2) i l’amor unit amb la lluita política (v. 3/5). Als v. 1/2 la posta del sol se’ns presenta amb una metàfora *in absentia*, gairebé un circumloqui: “L’ocell de sal tomba amb crits de crepuscle/ i les ones llaven cales de llum.” Malgrat el mot “crits”, el poema té un to relaxat gràcies sobretot a les nombroses al·literacions. Hem passat de la cacofonia de *grills...* a una poesia més harmònica. Al v. 1 la *l* i la *s* inicial acompanyen el vol de “l’ocell de sal”; ben prompte, però, ve el colp i la mort amb la *s* i de la *k+r* dels “crits de crepuscle”; continua la sibilant i torna la lateral, que domina els v. 3 i 4, que treballem: “i les ones llaven cales de llum. / Una vela és la teva cabellera”. Som davant una imatge etèria, a la qual la rima en assonant també acompanya, com a pinzellades; rimen “llaven cales” i “vela [...] teva cabellera”. Aquesta marina tan delicada ens recorda l’impressionisme de Verlaine o Valéry.

Les “ones” són una metonímia de la mar; la “sal” de l’ocell ja anunciava la fusió del sol amb la mar. L’expressió “llaven [...] llum” és una sinestèsia, ja que es mescla el tacte amb la vista. Les “cales” són les badies però també podien ser les plantes blanques de les séquies, els lliris, símbol fàl·lic que permetria la introducció en el poema del cos de l’amant. A continuació trobem una metàfora *B és A*: “Una vela [B] és la teva cabellera [A]”. Apareix el tu i segueixen les al·literacions; ja hem indicat la de la *l*; també trobem el joc *b/v*; a més aquest vers quasi només té dues vocals alternades (la *e*, la *a*). El tu se’ns presenta com una figura romàntica en posició de guaita, o de superioritat, desafiador: amb el cabell al vent, com un mariner salvatià, “damunt del puig on brama la bandera.”; com en *L’ou de la gallina fosca*. És un tu guerrer, o un alpinista com a la fi d’“Els guants del fred”. El “bram” trenca de colp amb l’harmonia dels v. 2/3.

El verb “bramar” caldria enllaçar-lo amb el “crits” situat en la mateixa posició però del vers inicial. És interessant, perquè la mar i el vent en dia de tempesta també bramen. En sinestèsia, la bandera (vista) s’animalitza i “brama” (oïda); fixeu-vos en el joc *b-r* dels mots “brama” i “bandera”. Tenim ací la segona imatge “política” de l’aplec. La iteració de la *a* i de la *e* deixa pas a l’harmonia vocàlica de la *u*: “damunt” i “puig” i al vers darrer, “nu [...] un puny”. El poema acaba amb una de les millor imatges navarrienes: “T’he esperat nu amb una llavor al puny.”; és impactant i bella i és sobretot ben col·locada a la fi. No sabem si l’amant ha comparegut o no a la cita del jo líric. La nuesa potser indica que estava ple de sol, però ara ja és tard perquè el sol -“l’ocell del crepuscle”- ha caigut i fa fred. Aquest darrer vers darrer ens recorda un altre d’Aragon: “*Et l’amour, nu mais incassable*”; també el quadre de Dalí *El gran masturbador*. La nuditat com a força apareix ja a *L’ou*

de la gallina fosca i després tornarà al “Vaixell de folls”; hi trobarem àngels escarits però amb punyals ocults a les genives. Ací el jo no prem o oculta una arma, sinó una llavor. Aqueta pot ser l’arma més potent, ja que simbolitza l’inici d’alguna cosa, la saó, l’element sexual i alhora primari, original. El poema i la fi del poema és una magnífica síntesi de l’amor com a revolució, que deien els surrealistes; l’amor o el sexe és un camp de batalla; l’ètica (“puny”) i l’estètica (“nu”) s’uneixen.

El poema “El Gall de Foc” diu:

Ei, ja surt per l’escenari el Gall de Foc!
Martells i pedres tomben damunt el blat
quan el sol s’enfila escletxa amunt pel blau,
i el pou no plora si llur poal és a la mar!
Però, qui porta rou i corbella a les dents, com un àngel?⁵⁷⁵
Vora via, tes, penja el gall del crepuscle. (El Gall de Foc, complet)

Posem en majúscula els dos noms del títol perquè així apareixen al v. 1 El poema consta de 6 versos, la major part hendecasil·labs, a excepció del 4 (13) i el 5è (15). Trobem una rima externa assonant en *a* als versos 2, 3 i 4: “blat”, “blau” i “mar.” El text arranca amb una interjecció al lector/a: “Ei, ja surt per l’escenari el Gall de foc”. El lector/a ha de mirar cap a l’escenari; aquest aspecte teatral, ritual es repetirà al tercer text d’“Arqueologia del saber”, *Bardissa de foc* (“Mussol a les ruïnes”, III); i en general és comú als poetes dels 70. Si *L’ou de la gallina fosca* segons el mateix autor és una metàfora de la lluna (Martí: 1986), potser caldria interpretar el “Gall de Foc” com el sol. Ferran Carbó ens convenç que caldria estendre l’associació així: “gallina fosca” com a lluna o nit i “Gall de Foc” com a sol o dia. Tal vegada aquest darrer animal és el mateix gall perseguit per dins de casa per l’àvia al poema “La pell del timbal”.

En aquest text, “El Gall de foc”, trobem dos galls; circularment ocupen l’inici i la fi: respectivament “Ei, ja surt per l’escenari el Gall de foc” i “Vora via, tes, penja el gall del crepuscle.” Podríem descriure el poema com un resum del dia : primer trobem el Gall en majúscula, flamant, de l’alba (v. 1); després “s’enfila escletxa amunt pel blau” (v. 3); i acaba al crepuscle tes, al costat del camí, derrotat, penjant cap per avall (v. final).

L’ascens del sol “per escletxes” de “blau”⁵⁷⁶ és difícil i costós; no oblidem que el blau també és fruit del dolor, com el dels treballadors al v. 2. Acompanyen el sol en l’esforç els proletaris/àries: “Martells i pedres”; aquests/es treballen “el blat” com si fóra un mall; canvieu “pedres” per “falç” i tindreu un símbol comunista: “Martells i falç”. Els cops s’insinuen també amb la rima en *a* ja

⁵⁷⁵ Pensem que aquest “com un àngel” va unit a l’anterior. A l’edició de *La païra dels cranacs* anava a sota, solt, desplaçat a la dreta.

⁵⁷⁶ Vegem un passatge semblant a *L’ou de la gallina fosca*: “El puny clos/ i la rella per al sacrifici dels camps, / dent infinita per les costres des l’incert/ passat, sang nostra a les banderes del puig on/ guilla el llop isard per menjucar, tot sol, astres.” (inici d’I, 4).

esmentada; però també amb les oclusives; per exemple: “tomben damunt el blat”. En eixir el sol, comença el treball de la gent: “Martells i pedres tomben damunt del blat/ quan el sol s’enfila escletxa amunt pel blau,” (v. 2/3); aquests no tenen possibilitat de descans, ni d’aigua, és a dir, són explotats: “i el pou no plora si llur poal és a la mar!” (v. 4). Ningú no els dona d’aigua com ho feia una ànima caritativa a Crist durant el *Viacrucis*, o com feia el del Mall al “Glossari d’acomiadament” de *L’ou de la gallina fosca* (v. 8/9 i 52). La imatge “escletxa amunt pel blau és magnífica. El dia com un obrir-se la llum és bonica; a més, el blau del cel també pot ser el blau com a conseqüència del dolor, del cop de l’“escletxa.

L’ascens del sol se suggereix amb l’al·literació de la lateral: “el sol s’enfila”. L’expressió “s’enfila [...] amunt” és tautològica. El poal es personifica, però “no plora” com sí ho feia “La pell del timbal” del poema homònim. La causa és que no hi ha “poal”; és a dir, no té amor. El pou resta mut, malgrat la paronomàsia i l’embarbussament del v. 13: “e[] p[o]u no p[]o[]ra si llur poal és a la mar!”. També rimen “poal” i “mar”. El refrany diu “ésser poal i corda”; a *L’ou de la gallina fosca* llegíem: “sou verdet d’un vell brocal de mar, portella/ de banderes. / Oh les veus dels pous encesos!” (I, 12, v. 13/14). El poal dins l’aigua pot ser un vaixell; però la mar té aigua salada, no potable. Potser hi ha al darrere d’aquestes imatges un joc amb “salari”.

Al v. 5, el més llarg del text (15 síl·labes), entra a l’escenari del poema un nou personatge: “Però, qui porta rou i corbella a les dents, com un àngel?” El símil queda en l’edició de *La paüra dels crancs* isolat, destacat, tombat com tants àngels navarrians. Potser es tracta d’un agent positiu que arriba per dur als treballadors/es aigua en forma de rosada o “rou”; sembla per la “corbella a les dents” un àngel revolucionari. En Navarro les imatges de la revolta unida a la boca i a la parla són comunes en *L’ou de la gallina fosca*⁵⁷⁷. Ara bé, també podria ser un àngel caigut, un dimoni. Cal relacionar aquest ésser misteriós amb el vers primer; és a dir, que el “Gall de Foc” és qui “porta”, qui anuncia la bona nova, és a dir, la Revolució. El poema acaba amb un hipèrbaton que deixa el “gall” a la fi del darrer vers, com el v. 1: “Vora via, tes, penja el gall del crepuscle.” L’esperança del penúltim vers és trencada en aquest; el Gall de Foc, roig, revolucionari, és sacrificat; però també podria ser un final positiu: el Gall de Foc ha vençut el del Crepuscle, és a dir, el de la dictadura i la por, i l’exhibeix com un trofeu. El “tes” i en general el Gall, podria tindre un valor eròtic. Per acabar, caldria destacar la insistència de Navarro en els opòsits espacials: se succeixen en aquest text i en la plaqueta mots com “tomben” i “s’enfila [...] amunt” o “penja”.

El darrer poema de la secció “El gall de foc” s’anomena “Tràngol”, i és l’únic on el títol no és un sintagma del mateix poema. També és especial perquè no hi ha cap encavalcament i cada vers

⁵⁷⁷ Llegim a *L’ou de la gallina fosca*: “m’enfilaré pels camins de la terra/ amb un coltell ocult a les genives,” (I, 8, v. 7/8); o a “Vaixell de folls” de *La paüra dels crancs*: “El cavaller porta un falçó a frec de llavis.” (“De paper de vidre”, 1, fi).

té, a més, unitat de sentit. El text diu:

Em sé llangardaix, drut de la llum, cadàver.
(Rera les portelles la brossalla és de neu.)
A romp de fosca les vibren tomben a la mar?
Vaixellers, i els punyales de victòria⁵⁷⁸
Alpinista, pico una bandera al tuc. (Tràngol, complet)

El tràngol és la mar moguda, per la qual cosa anuncia una escena marítima, o almenys en sentit figurat un moment crític d'alguna persona. El text comença així: “Em sé llangardaix, drut de la llum, cadàver.” (v. 1). El jo (A), en una metàfora *A és B1, B2, B3*. La imatge *B1* és “llangardaix”⁵⁷⁹; és un animal de sang freda que es posa al sol, immòbil, com els “cadàvers” al taüt. La imatge *B2* diu: “drut de la llum”; el jo és l'amant trobadoresc i sexual del dia, del sol o de la lluna. La imatge *B* només identifica el jo amb un “cadàver”; aquest ja no sent la llum; té la sang gelada com el llangardaix; l'esquelet és blanc, estima la llum. Al v. 2, entre parèntesi, hi ha la següent imatge: “(Rera les portelles la brossalla és de neu.)”; ja a l'inici del text -que no hem analitzat- “Ferralla de neu” d’“Els guants del fred”, llegíem: “L'escorxador porta ferralla de neu.”; ací no és la “ferralla” sinó la “brossalla”. La brossa és blanca, ha perdut l'estiu; potser és regada de semen o rou. Sembla una cosa secreta i oculta, com l'*Étant donné* de Duchamp, entre “portelles”; potser per això, per mantindre el silenci, apareix entre parèntesis i s'al·litera la sibilant. L'altre vers entre parèntesi de la plaqueta era, al contrari, un paisatge obert, públic i polític: “(Un barret de corbelles a la plaça.)”; apareixia a la fi del poema “A portes de mar”.

El v. 4 és una imatge del crepuscle: “A romp de fosca les vibres tomben a la mar?”. La imatge del capvespre és posada per primera vegada en qüestió. A l'*Eneida* les serps creuaven la mar, però ací són els escorpins els reflexos daurats del sol; és aquest qui cau “a romp de fosca”. Les vibres sembla que se suïciden; o tal vegada són animals d'aigua; tal vegada hi ha mala mar, “tràngol”, i açò provoca la caiguda. Poser és la lluna qui tomba i no el sol. També podríem considerar imatges *B* del jo altres conceptes dels dos darrers versos: com el nosaltres en “Vaixellers”; o com el jo en “Alpinista”.

El penúltim vers diu: “Vaixellers, i els punyalets de victòria”; la victòria havia aparegut a la fi del poema anterior: “Quin punys em portaran a victòria?” (text “En la claveguera nit”); potser la “victòria” siga una mena de lloc o un personatge mític; seria, com diu el *DFab*, la personificació de la victòria. Els “punyalets” polítics apareixen també en *L'ou de la gallina fosca*: “Amics, l'espasa la puny i el puny al buc del venet!/ Car, no són aquests els dels ocults punyalets?/ Els mots

⁵⁷⁸ Potser hi manca el punt.

⁵⁷⁹ A *Bardissa de foc* trobarem un altre rèptil semblant: “Al mig del bosc el tritó dona l'últim crit del dia.” (“Lluna de terra”, I, f. 11).

m'embruixen." (fi d'I, 14). Els "vaixellers" són els comandants dels vaixells, que han de decidir dins del tràngol; de fet, són els únics mots mariners del poema. Els "Vaixellers" podrien ser un vosaltres apel·lat pel jo líric, fins i tot incloure el lector/a; podrien estar fins i tot en majúscula. També podrien acompanyar, en hipèrbaton, els "punyalets"; llegiríem així el vers: els "punyalets", malgrat ser xicotets, menen com a "vaixellers" a la victòria.

En majúscula podria estar també el mot "Alpinista" que enceta el darrer vers del poema i que s'enllaça en la mateixa posició inicial amb "Vaixellers"; com sempre, Navarro juga amb els opòsits en l'eix vertical. El text acaba així: "Alpinista, pico una bandera al tuc." El mot "Alpinista" pot referir-se a un tu o bé ser una nova imatge *B* del jo líric (*A*); en el segon cas, dins d'una metàfora *B*, *A*. Aquest ascens ja s'anunciava en el text "A portes de mar", on llegíem: "i estendrem banderes a l'alta torre." En lloc de la torre, el jo ha coronat, per fi, el "puig" com al poema "Nu amb una llavor al puny"; allí llegíem: "damunt el puig on brama la bandera". El jo ha assolit el seu objectiu; ha superat el "tomben" del v. 3; alça la bandera, orgullós, i acaba el poema. És un dels pocs finals feliços de llibres de Navarro, junt al també final polític orgullós de *L'ou de la gallina fosca*.

5. 2. "Auri sacra fames!": anàlisi i interpretació

Aquest poema fou inclòs dins de l'*Antologia del Price-Congrés*. Allí s'anomenava "A Ramon" i constava de quatre subtextos encapçalats per un número: 01. , 02. , 03. i 04. Ara es diu així, com la cita de Virgili: "*auri sacra fames*" (Eneida , III, v. 54) i Navarro elimina els números. Les diferències amb l'edició de l'*Antologia del Price-Congrés* són mínimes⁵⁸⁰; hi ha una valencianització dialectològica, fet estrany en Navarro. El poema no apareix a la *Tria personal*. De fet, ens sembla el text navarrià menys interessant de la seua obra.

És un poema d'estil relativament senzill respecte als altres. En ell un jo líric evoca una història d'amor ja finida des del present: "ara en la meua fràgil memòria" (primer text, v. 4). L'elegia, però, és rebutjada: "No hi valen planys ara que la barca/ és lluny i no travessa els cristalls de la mediterrània: som aquí, / en terra de lleons de fines urpes." Entremig, llegim l'experiència amorosa, que arranca amb la bellesa del tu: "el teu rostre barbat / i la teua ombra a la murada" (primer text). Després, al segon text, el tu i el jo s'uneixen en un nosaltres: "vam beure/ la mateixa aigua i bastírem el/ nostre propi cos, suats d'amor". Sempre en Navarro el "licor" i la menja tenen quelcom d'eròtic. Al tercer text, però, el tu ja és tercera persona, la no-persona, ja lluny com el demostratiu "aquell": "la gran joia/ d'estimar aquell cos i aquells /ulls com agulles vives de foc."; el

⁵⁸⁰ Al primer poema, v. 1= "enyore ton rostre" en lloc d' "enyoro ton rostre"; al v. 2= "la teua ombra" en lloc de "la teva ombra"; al v. 3 "ran els llavis" és substituït per "vora els llavis"; al v. 4 "en ma fràgil" canviarà a "en la meua fràgil"; al poema segon, al v. 2 "vàrem beure" passa a "vam beure" i "bastirem" recupera l'accent: "bastírem", i al darrer vers "No valen planys" esdevé "No hi valen planys".

cos apareix formant part de la natura morta del quadre: “un plat ple de raïm i síndria, / aigua i llimones”; a no ser que aquesta imatge siga present a l'estiu. I el poema acaba així: “som aquí, / en terra de lleons de fines urpes.” Podem afirmar que “*Auri sacra fames!*” és un microrelat amorós on se'ns canta/conta l'amor des de la pèrdua, des del “Com enyoro” inicial fins la “fràgil memòria” amb què acaba el text primer; també al tercer text d’ “Arqueologia del saber” de *La païra dels crançs*, apareix “l'enyor”. La “murada” del primer text d’ “*Auri sacra fames!*” esdevindrà més dramàtica a *Bardissa de foc*.

L'important és que sembla que és una mostra del que finalment no ha continuat Navarro: els “versos comptats” de què parlava Navarro (De Sirval, 1974). Són quatre quartets de versos blancs: inclouen entre 8 i 13 versos sense rima.

Pel que fa als recursos, trobem la personificació eròtica de les “aigües”: “els llavis de plata d'aquelles/ aigües”; hi ha una metàfora *in absentia*, ja que els eròtics “llavis de plata” (B) equivalen a l'escuma (A). Un altre recurs és la sinècdoque en circumloqui del darrer text: “els cristalls de la mediterrània”. Trobem en els següents versos una animalització ambígua: “a l'alba que s'engolia lentament el llop”; ja que no sabem qui devora a qui. No sabem si el subjecte de la subordinada és “alba” o “llop”. El “llop” pot ser una metàfora del dia o de la nit. L'amor sembla que a la fi s'ha acabat; és com una barca quieta que, a l'inrevés que la cançó de missa, ja no busca un altre mar.

Quant al títol no sabem per què s'anomena així. Jaén i Urbán, a l’ “Introït” de *La païra dels crançs* escriu: “les quatre belles quartetes (. . .) que ens parlen de Grècia i d'un amor pels vaixells i les platges, d'un cos que era viu i el poeta recorda i enyora amb delectança.” (Jaén, 1986: 11). L'al·lusió a Grècia no sabem si té una connotació homosexual o amaga algun viatge biogràfic de Navarro. En tot cas la dedicatòria després anul·lada, i només aquesta, ens mena a considerar aquest text l'únic clarament homoeròtic de Navarro; diferim en aquest punt amb la majoria de crítics que incideixen en la lectura homoeròtica dels versos navarrians; l'esmenten Altaió i Sala-Valldaura (1979: 44) i hi incideixen sobretot Viana i Camarasa (1981) i Llorís Picó (2005).

5. 3. “Vaixell de folls”. Anàlisi i interpretació d'alguns poemes.

L'aplec “Vaixell de folls” consta de dos conjunts: “Mots inhàbils” i “De paper de vidre”⁵⁸¹. Per primera vegada en *La païra dels crançs* Navarro empra el poema en prosa i introdueix una cita no manipulada dins del poema (“Mots inhàbils”, 3, f. 2). Marrugat enllaça i estudia els dos títols (Marrugat, 2013: 317-326). Estem d'acord amb Marco i Pont quan escriuen: “Una imatge condicionada a estats visionaris, deslligada de tot pla real que doni suport a la metàfora primària o a la comparació explícita. Navarro porta aquest mecanisme imaginatiu de caràcter visionari al seu grau

⁵⁸¹ A *Tria personal (1973-1987)* apareix una part de “Vaixell de folls”: en concret els dos primers poemes de “Mots inhàbils”. No apareix cap text de “Vaixell de folls” a les antologies *Poemes* i *Parla de plom*.

extrem a “Vaixell de folls” (1979), sèrie de prosas d’ordre surreal” (Marco/ Pont: 115). També ens semblen encertades les paraules de Vicent Escrivà: “*Vaixell de folls* és un text interessantíssim: el llenguatge se sap *made in* Navarro que reprén temes propis però amb una assossegada sintagmàtica que marca inicials provatures de Bonet [...] i del darrer Gaspar Jaén Urban. És l’evolució que s’esperava i que inicià S. Jàfer.” (V. Escrivà, 1979/1980: 57). Hem decidit ara aprofitar les notes a peu de pàgina per analitzar aspectes formals que abans, en *L’ou de la gallina fosca*, apareixien a la fi; el tamany reduït de la plaqueta ens ho permet. Analitzem tots els poemes de “Mots inhàbils” i només alguns -per manca d’espai- de “De paper de vidre”.

5. 3. 1. “Mots inhàbils”

L’aplec “Mots inhàbils” consta de 4 textos encapçalats per nombres aràbigos. Subratllarem el canvi de text. És “Mots inhàbils” una plaqueta altament egotista, ja que el jo domina arreu; sobretot al poema 4 o final, on és l’únic en forma personal. Trobem una certa circularitat entre el primer i el darrer poema: en el primer el jo fa una excursió nocturna (“Ara que el sol és al melic de la mar, passejo per ciutat”) mentre que al darrer el jo és a punt d’aixecar-se ja de bon matí. (“Em llevaré tard i prendré el camí dels àlbers”). El jo⁵⁸² passa de ser una víctima i covard a la fi del poema 1 (“els meus ulls ploren [...] tinc paüra”), a ser un guerrer prest per l’atac a la fi del darrer (“preparo el punyal i la dansa”). Un element menys consistent de circularitat seria la presència dels àngels derrotats tant en un com en l’altre poema.

El poema inicial és el més llarg de “Mots inhàbils” i de “Vaixell de folls”; consta de 8 oracions i 1 frase curta final, agrupades en 4 paràgrafs. Podríem indicar que la seua estructura és emmarcada: al primer paràgraf i al darrer domina el jo, mentre que al tercer i quart, aquesta presència es dilueix. El poema arranxa així:

Ara que el sol és al melic de la mar, passejo per ciutat i faig estranyes rutes d’antics criadors de seda i anemones a les andanes del raval. La ciutat dorm i les àguiles ponen ous a les palmeres de vora riu. (Mots inhàbils, 1, f. 1/2).

L’inici del poema enllaça dos inicis vitals: “criadors” i “ponen ous”. L’inici de poema és un circumloqui de la nit: “Ara que el sol és al melic de la mar”; la mar s’animalitza i en metonímia té

⁵⁸² Malgrat que domina el jo líric, hi ha algunes imatges en tercera persona, amb el subjecte determinat i a l’inici de frase; ocupen dues frases “les monges” (2, f. 8/9); trobem en dos paràgrafs seguits “els àngels” i “les pluges” (1, f. 6 i 7 respectivament); tenim oracions coordinades com “La ciutat dorm i les àguiles ponen” (1, f. 2); i “*Els fills de Rèixef volen alt*, i la sargantana esdevé crepuscle” (3, f. 2). També trobem “La gallina” (2, f. 1). L’única tercera persona adeterminada i postposada és “Vindran soldats” (2, f. 2).

“melic”. El sol és clos però el jo líric ix: “passejo per ciutat i faig estranyes rutes d’antics criadors de cucs de seda i anemones a les andanes del raval.” (f. 1). “Per ciutat” potser es refereix a Eivissa; o a Palma com a *grills*. . . El raval és la part “extramurs”⁵⁸³ de la ciutat, a l’igual que la follia ho és dins la societat. Cal destacar l’adjectiu “estranyes”⁵⁸⁴ que acompanya rutes; com si d’un explorador es tractara. El seu viatge és màgic potser perquè està somniant.

El jo es dirigeix a l’extrem de la ciutat, al raval. La paraula “andana” pot relacionar-se amb “els cavallons” de la f. 7, ja que és el que queda a banda i banda d’aquest. També amb la vorera dels “molls” o dels trens, és a dir, per iniciar les “rutes”; l’“andana” també és una part de fora del vaixell. A més, en una casa l’“andana” segons el *DFab* és el pis de fusta o canyís a la part de dalt destinat generalment a la cria dels cucs de seda o de magatzem de collites; per la qual cosa podem trobar una lectura al·legòrica que enllaçaria la ciutat/casa i el raval/andana; també podem relacionar “andana” i “cucs de seda”. A València hi ha fàbriques tèxtils abandonades per la filoxera. El jo, en allunyar-se del centre, se n’adona del real, com mostra la personificació “La ciutat dorm”; i potser descobreix també l’irreal: “i les àguiles ponen ous a les palmeres de vora riu.” (f. 2). No sabem si és la mateixa ciutat o no. Ni tan sols si les palmeres són mediterrànies.

El jo de l’inici de poema torna però “perdut”; se sent trist i abandonat; les rutes “antigues” ja no li serveixen: “He perdut l’abc de les estrelles”⁵⁸⁵ (“Mots inhàbils”, 1, f. 3). Desnordat, resta enmig de la tardor o de la seua pròpia tardor⁵⁸⁶ vital: “i tinc les puntes dels cabells enverinades d’alfàbigues d’agost”⁵⁸⁷. Potser les alfàbigues són màgiques, a més de punxoses. El curiós és que Navarro empre el tall de cabells com a indicador temporal: si les puntes són antigues, l’agost és lluny. La paraula “agost” duu el seu discurs a la veritable essència de la pèrdua, del verí personal: l’absència de la persona estimada. El jo no té la persona estimada. L’establert, el diccionari, l’“abc”

⁵⁸³ El mot “extramurs” havia aparegut a *L’ou de la gallina fosca*: “Porta enfora del cadàver que agombolo/ amb ira d’indòmit carnisser, extramurs/ d’aquest ramat d’ossos, mon cos s’esborrifia/ i espurneja, ”(I, 13, v. 8/11). A *grills*. . . apareix una nena “fora ciutat”. També a “Els guants del fred”: “Enllà dels esbarzers, extramurs dels ulls, /-ah, els ulls, boirina de veles i ginebra!- / l’escorpí beu les arenes del desert.” (“Ferralla de neu”, v. 3/5).

⁵⁸⁴ La metàfora domina tot el poema. Només hi ha dos símls amb el terme *B* “fantasma”: “avesades a cobejar mediterrànies i naus que com fantasmes/ fan i desfan els cavallons d’aquesta foscúria.” (“Mots inhàbils”1, f. 7) i “Amb tot, si em rapeu el cap i em drapeu com un fantasma, no barrineu que m’heu vençut.” (“Mots inhàbils”, 2, f. 11).

⁵⁸⁵ Com passava en el “Glossari” de *L’ou de la gallina fosca*, Navarro empra poc el passat simple o el perifràstic; ací només trobem aquesta oració: “Jo vaig matar l’euga i el seu genet!” (“Mots inhàbils”, 2, fi, f. 12). La resta de passats són recents, és a dir, perfets que antecedeixen o provoquen una acció en present que el succeeix en l’oració: “He perdut l’abc de les estrelles i tinc les puntes dels cabells enverinades d’alfàbigues d’agost;” (1, f. 3) o “És ara quan tots els vaixells han deixat de navegar i ploren quiets besant l’arena del meu país. . .” (2, f. 10); o l’avantposa: “Els àngels de la terra estan desesperançats perquè la Mare de Déu s’ha enfugit al cel i ploren”(f. 6). És curiós que el passat recent mene sempre al sofriment. Els altres perfets són verbs principals que inclouen dins presents subordinats històrics com en aquest passatge: “Ens han donat uns mots inhàbils i ens han llançat al cor del bosc, on viu un cavaller abillat de cristalls que agombola un drac d’aram i una lluna”. (“Mots inhàbils”, 3, f. 1); o més bé presents ontològics, eters: “Les pluges s’han fet un imperi per aquestes teulades tan avesades a cobejar mediterrànies i naus que com fantasmes fan i desfan els cavallons d’aquesta foscúria.” (1, f. 7).

⁵⁸⁶ Ja ho llegíem a *L’ou de la gallina fosca*: “Ai, la tardor dintre meu/ com un verí” (I, 9, v. 11/12).

⁵⁸⁷ El verb tindre acompanya el jo líric; i el que posseeix és la mort present: “He perdut l’abc de les estrelles i tinc les puntes dels cabells enverinades d’alfàbigues d’agost” (1, f. 3); o futura: “i tinc paüra d’esdevenir un pedrot cisellat per la dalla de l’Ankou.” (1, fi de f. 8).

són “mots inhàbils” davant el “tot” poderós i trasbalsador amor. Potser l’agost i les palmeres ens menen a Elx i a la Festa d’Agost, a la “Mare de Déu” i a Gaspar Jaén i Urban. Potser el jo és un mariner de ciutat, incapaç, “inhàbil” de saber llegir o interpretar les estrelles, perdudes entre la llumenària ciutadana.

A la f. 4 el jo li ho ofereix “tot” a l’amant si torna; el condicional regna ací, puntualment, ja que no tornarà dins “Mots inhàbils”, com a temps de la volició i el polisíndeton de la i amara l’entusiasme i la urgència del jo:

si eres ací prendríem cafè amb llet i anís damunt la gespa de tots els jardins, i et llegiria el futur a les galtes, i faríem fogueres a tots els cantons que porten al port: t’ompliria les mans de cristallets rosegats per la mar. (Mots inhàbils, 1, f. 4/5).

És l’únic passatge no-màgic de “Mots inhàbils”. La hipèrbole acompanya sempre a l’amor: de “tots” els jardins a “tots” els cantons. A aquest acte quotidià el succeix ràpidament un altre d’inusual: “i et llegiria el futur a les galtes” i una promesa de sensualitat: “i faríem fogueres a tots els cantons que porten al port”; el foc irromp contra la nit i contra el fred. L’amor mena al joc amb dos pentasíl·labs; el primer diu: “a t[o]ts els cant[o]ns”; té una rima interna en *o* tancada i una al·literació de la *t* i de la *s*; en el segon pentasíl·lab hi ha un joc paronomàstic: “que p[o]rten al p[o]rt”. És curiós que Navarro empre el verb “eres” en lloc del “fores”; tal vegada per accentuar que tu ja no “eres”, ara, amb el jo. En arribar al port, amb els dos punts, s’acaba el viatge: “per ciutat [...] al raval [...] al port”.

A la vora de la mar (del riu, f. 1), el nosaltres es desfà i el jo promet de nou: “t’ompliria⁵⁸⁸ les mans de cristallets rosegats per la mar.” (f. 5). Els misteriosos “cristallets” encarnen alhora l’elemental –arena- i l’extraordinari –les joies naturals; no sabem si el tu els voldrà “cobejar” (f. 7) i acceptar. Ens recorda aquest oferiment el “*Ne me quittes pas*” de Brel: “*Je t’offrirai de perles de pluie. . .*” En tot cas, el lliurament del jo és rítmic, sensual, com les ones, puntejat per la rima interna en *a* (“mans, “rosegats, mar”); l’elevació de les ones se suggereix amb l’al·literació de les laterals (“omplir-”les-”cristallets-”la”) i la caiguda de les ones amb l’arrossegament dels pedrots amb la *r* i la *s* (“cristallets rosegats per la mar”). Fixem-nos que el paràgraf s’obri i es tanca amb el mar personificat: “Ara que el sol és al melic de la mar [. . .] t’ompliria les mans de cristallets rosegats per la mar.”; el mar ha menjat el sol i els seus vidres i ara els rossega i els bossa.

Al segon paràgraf del text se’ns presenta la tristesa d’uns paradoxals àngels morellans:

Els àngels de la terra estan desesperançats perquè la Mare de Déu s’ha enfugit al cel i passen les nits amb els ulls plens de llàgrimes de gel i no saben si suïcidar-se als penya-segats de Morella. (Mots inhàbils, 1, f. 6).

⁵⁸⁸ Recordeu dins *L’ou de la gallina fosca* la importància eròtica de l’omplir.

El *SP* “de la terra” s’oposa al “per la mar” final del primer paràgraf. L’acció del poema passa d’un punt de la costa o del “port” (f. 5) a l’interior: a Morella, a la comarca d’Els Ports, a algun lloc que “cobeja mediterrànies”. Com veurem al paràgraf final del poema, aquests éssers suposen una mena de correlat objectiu (o subjectiu) del jo. Aquests àngels, que tornen a aparéixer al poema 4 d’aquests “Mots inhàbils”, són un poc especials, ja que són “de la terra”; potser vol dir valencians, com diu Marrugat⁵⁸⁹ (2013: 320), o simplement no són divinals sinó humanitzats. En tot cas, es mostren “desesperançats” paradoxalment pel que és normal, lògic i esperable: la resurrecció “de la terra [. . .] al cel.”; diu el poema: “perquè la Mare de Déu s’ha enfugit al cel”⁵⁹⁰; potser la “desesperança” és pel moviment fugitu, potser furtiu; potser se n’ha anat sense ells.

El passatge pot referir-se al dia de l’Ascensió en cos i esperit, el 15 d’agost, amb la qual cosa caldria relacionar-ho amb les alfàbigues d’agost de la línia 6, i a Elx. El jo i els àngels estan tristos a la fi d’agost o a la tardor. El penar, el plor dels àngels se’ns connota mitjançant el polisíndeton de la *i*, que allarga l’oració 3 línies i mitja. La mateixa urgència amb què el jo convidava el tu en la f. 4, ara sembla acompanyar amb el sentiment dels àngels ofegats pels plors i el dolor: “i passen [...] i no saben”. Fixem-nos que continuem en el regne nocturn i potser gelat de l’alta muntanya; viuen allí les “anemones” o tal vegades són més mediterrànies (v. *DFab*). Sembla com si les nits les passen plorant amb el rosari o “els ulls plens de llàgrimes de gel”.

Torna l’autor a l’al·literació de la *l* per reflectir ara subliminalment el plor. A l’igual que el jo, que se’ns ha mostrat “perdut” a la f. 3, també els àngels han perdut el far del seu viure, la mare de Déu, i, caiguts a “la terra”, dubten si abocar-se al pecat: “i no saben si suïcidat-se als penya-segats de Morella” (f. 6). Per empatia creiem que el subjecte de “passen” són els àngels, però també podrien ser les “nits” les suïcides i així naixeria el dia. Torna el condicional però no alegre com a la f. 4. Potser la referència a “la trona del àngels” del poema 4 calga relacionar-la amb la trona tan bella de la Seu de Morella. La temptació dels “àngels de la terra [...] de Morella” és inversa a la de la Verge: del cel a la terra. Les llàgrimes de gel dels àngels es condensen en pluja. I regna l’“imperi” de la fosca.

Al tercer paràgraf del text el jo absent al paràgraf anterior apareix camuflat darrere del demostratiu: “aquestes teulades” i “aquesta foscúria”. Continua la descripció nocturna tardoral o

⁵⁸⁹ Marrugat hi punta molt bé una lectura geopolítica de *Vaixell de folls*, ja que repassa els topònims valencians que apareixen (Marrugat, 2013).

⁵⁹⁰ Navarro subverteix el discurs establert religiós en els “Mots inhàbils”: “els àngels [. . .] no saben si suïcidat-se als penya-segats de Morella (1, f. 6); les monges que es creuen santes (1, f. 7); la Mare de Déu s’ha enfugit al cel (1, f. 7); que abans no hi era? Res és com sembla; tenim antítesis i paradoxes de tot tipus: “caçadors de la nit, gabió de la plata”, “infern glaçat”, “la clara nit oberta” “l’assassí que més m’estimo!”, “començo el comiat” o “agombola un drac d’aram i una lluna”.

primaverenca, emmarcada en 3 línies entre la pluja i la foscúria:

Les pluges s'han fet un imperi per aquestes teulades tan avesades a cobejar mediterrànies i naus que com fantasmes fan i desfan els cavallons d'aquesta foscúria. (Mots inhàbils, 1, f. 7).

És curiós que Navarro -que a l'igual que els seus companys dels 70 se'ns presenta tan ric en lèxic- repetisca en 3 línies 3 vegades el verb fer⁵⁹¹. Sembla com si volgués recalcar la insistència erosionadora de l'aigua de la pluja: "s'han fet [...] fan i desfan", fet al qual contribuiria també la rima interna *en a-e* ("teulades", "avesades", "mediterrànies" i "fantasmes"). Aquesta erosió de les teulades equival al rosari de llàgrimes dels àngels (f. 6) però també a la de les pedres i l'arena de la mar de la f. 5; també equival, com veurem després, a l'erosió del jo-pedrot de la fi del poema. La línia vertical és descendent com la que volen fer els àngels suïcides desfent l'assumpció de la Verge Maria el 15 d'agost. Torna la casa com a l'inici de poema: allí amb les "andanes", ací amb les "teulades".

Estem en el regne de la fi d'agost i sembla (de moment) que l'afany revolucionari dels primers aplecs de *La paüra dels crancs* s'ha deixat enrera. Les teulades, com abans les andanes (f. 2), són una metonímia de cases i les cases de pobles. El pobles són interiors, allunyats de la Mediterrània. Tant les ones com les naus que creuen la mar creen "cavallons". Les ones són el terme real de la metàfora en absència "cavallons". Amb un símil es comparen les "naus" (A) amb "fantasmes" (B); hi ha una metonímia implícita del color blanc de la vela o del llençol⁵⁹². Els blancs fantasmes necessiten de la "foscúria" per fer "paüra" (fi). Però també podríem dir que els fantasmes són els desitjos ocults, que es desitgen "vivament" però que es "cobegen" en silenci. Potser són els anhels avesats, rutinaris com les pluges, però mai no assolits; potser entre aquests desitjos hi és el retorn -impossible?- del tu estimat a la fi del paràgraf inicial. L'acció de fer i desfer -feina de matalasser- ens remet al sexe però també a Penèlope o a la sembra. El paràgraf tercer acaba amb "els cavallons d'aquesta foscúria". La foscúria i les teulades són precedides pel demostratiu dític "aquest", per la qual cosa sembla que el jo se situa en algun punt elevat. Tal vegada la foscúria del mar i/o de la nit, no és més que un correlat de la foscúria interna i sentimental del jo, "desesperançat". La terra és fosca a Bretanya, i a Morella. En tot cas, "la foscúria aquesta" empeny el jo a aparèixer de nou al quart i darrer paràgraf.

⁵⁹¹ Els altres dos "fers" de la plaqueta són aquests que subratllem, tots també del poema 1: "Ara que el sol és al melic de la mar, passejo per ciutat i faig estranyes rutes d'antics criadors de cucs de seda i anemones a les andanes del raval." (1, f. 1); més avall: "si eres ací pendríem cafè amb llet i anís damunt la gespa de tots els jardins, i et llegiria el futur a les galtes, i faríem fogueres a tots els cantons que porten al port:" (1, f. 4). El primer "faig" és metapoètic i el segon, "faríem" eròtic. Els dos uneixen fer al moviment. Just com els de la f. 7.

⁵⁹² Al "Glossari" de *L'ou de la gallina fosca* llegíem: "adéu, llençols com fantasmes per les teulades," (v. 15).

Al paràgraf quart i final del poema, l'acció se situa ara a Bretanya i no a Morella:

Els diables i les bruixes de Bretanya m'acacen pels carrerons i em volen embarcar al seu vaixell de la nit cap el seu infern glaçat, i els meus ulls ploren quan senten cantar les àguiles i tinc paüra d'esdevenir un pedrot cisellat per la dalla de l'Ankou. Sí, illot perdut i sense xarxa. (Mots inhàbils, 1, fi. f. 8/9).

La referència a l'allunyament de la Mediterrània sembla més adient a la Bretanya. Aquests "carrerons" potser són de "ciutat" o de "raval" (f. 1). En la imatge de Bretanya⁵⁹³ els àngels de la terra de Morella són oposats a diables i bruixes. L'element diabòlic és extremat com el raval dins la ciutat. Tal vegada els àngels de la terra i els diables són els mateixos éssers. Aquest elements no opten per la autoviolència del suïcidi, sinó que ataquen el jo. Potser la Mare de Déu fugia dels àngels al segon paràgraf.

Aquesta persecució es presenta de nou amb el polisíndeton de *la i*; la situació angoixosa del jo s'allarga fins l'enfonsament final durant 5 línies: "m'acacen [...] i em volen embarcar [...] i els meus ulls ploren [...] i tinc paüra". La nit continua sent símbol del perill com indica la metonímia "el vaixell de la nit". El vaixell de vela negra⁵⁹⁴, el dels corsaris, ataca els "carrerons" (estrets, perillosos) de les ciutats portuàries com en els temps de les rutes d'antics criadors de cucs de seda. Potser simplement hi ha una metàfora *B d'A*: s'identifica la nit (*A*) amb un vaixell (*B*). No sabem quin és l'antitètic "infern glaçat". Potser és el de Bretanya, o el de la lluna plena. El "gel" havia aparegut ja i és inclòs en les "llàgrimes" dels àngels; potser aquests són estàtues. Els gels fan mal quan cauen i pedrega i trenquen les teulades com rou i naix el dia. En tot cas, el jo, com els àngels, és també desesperançat: els metonímics ulls ploren (com a f. 6); la causa és que senten el senyal de la fi. Recordem que "sentir" també pot ser de tacte. És a dir quan senten el bec-cant de les àguiles. Desconeixem en quin moment canten les àguiles: aquestes encerclen el text: ponen l'ou a les palmeres del riu de la f. 2 i ara canten.

L'àguila és un animal carnívor, perillós, de vista excel. lent; ocupa els escuts imperials i és poderosa, alada com els àngels però de pelatge més bé fosc. El jo, com els àngels, tem la mort: "i tinc paüra d'esdevenir un pedrot cisellat per la dalla de l'Ankou. Sí, illot perdut i sense xarxa." (f. 8/9). El cultisme i arcaisme "paüra" és molt car a Navarro. No debades aquest llibre que analitzem es diu *La paüra dels crançs*. Ací el torna a emprar en una construcció metafòrica: *A* (jo) *esdevenir*⁵⁹⁵ *B1* ("un pedrot"), *B2* ("illot"). La immensitat del mar que denota infinit i connota eternitat i per tant futur i mort sumeix l'autor en el pànic. Els éssers humans no són més que pedres

⁵⁹³ Bretanya apareixia a *Bardissa de foc*, "Camp de les aigües", III; Kemper apareix al segon text d' "Arqueologia del saber" de *La paüra dels crançs*.

⁵⁹⁴ Recordem que a *L'ou de la gallina fosca* apareixien també.

⁵⁹⁵ L'altre "esdevindre" apareixerà a "Mots inhàbils", 3, f. 2: "i la sargantana esdevé crepuscle deslliurat per l'escarcerell". L'altre verb existencial és l'únic aplicable només a un tu: "Amic, on ets?" (3, fi, f. 3).

“rosegades” (f. 5) erosionades pel mar, per aquest Ankou amb la dalla com a símbol de la mort⁵⁹⁶.

És curiós com Navarro després del to culte (“paüra”, “Ankou”) introduísca l’element col·loquial, conversacional. Ací l’adverbi “Sí” i a “Els guants del fred” l’“Ei”. Com si volguera dir-nos, que és veritat, que açò és indefugible, que no esdevindrem sinó una petita illa, un “illot”, és a dir, un “pedrot” gran; fixem-nos que empra dos augmentatius. El jo morirà i no trobarà el tu, sinó que continuarà sent un naufrag solitari sense xarxa, una nimiesa, com un cristallet rosegat per la mar. El cercle es tanca, la mar ja ha anat i ha tornat. Quan el jo promet que oferiria cristallets al tu més amunt, li ofereix el màxim (que és el mínim) que pot donar de si: li ho oferirix “tot”, el que ell pot ser, tot el que ell serà. S’ofereix sencer i sincer al seu amor.

El “futur a les galtes” és la mort, la “pèrdua” definitiva; veiem el salt dels àngels (f. 6) sense xarxa com el pallasso al circ de la fi de “De paper de vidre” de “Vaixell de folls”. L’adjectiu “perdut” apareix dues vegades, quasi circularment: “He perdut l’abc de les estrelles” (f. 3) i “Sí, illot perdut i sense xarxa.” (fi). El verb també s’ha “perdut”⁵⁹⁷ en la frase final; el jo és sol, sense el tu ni el nosaltres del primer paràgraf. El jo apareix com a caminant i com a mariner, és a dir, entre moreres i “anemones” (f. 1) potser marineres. La xarxa és “l’abc”, la comprensió. Com els àngels de la f. 6 també el jo “no sap si”.

Potser desconeix si tornarà el tu (Verge) o acceptarà el seu oferiment. O simplement no sap, és “perdut”, perquè és la seua condició ontològica. El “perdut” també té una lectura moral com a “perdulari”. El *DFab* el defineix com: “qui ha arribat molt avall en la negligència dels seus interessos, de la seva persona; molt viciós.”; i al text de Navarro llegim que cau molt avall i “sense xarxa”. Ara bé, també tenim una altra interpretació circular, que relaciona la “seda” de l’inici de poema i aquesta “xarxa”; és de nou el mot “perdut” segons el *DFab*: “la part que basteja, en el revés d’un teixit que fa dibuixos i entre dibuix i dibuix, de les passades dels fils amb què s’obtenen els dibuixos.” Tornem al “fan i desfan” dels “cavallons”, de Penèlope, de la literatura.

El poema 2 de “Mots inhàbils” consta, com el tercer, de dos paràgrafs, el segon dels quals és una línia. Té 12 frases. S’estructura en dues parts: a les tres primeres línies s’emmarca una amenaça futura. De la línia 4 fins a la fi el jo amenaçat expressa la seua desesperació present.

El text arranca amb una imatge nocturna: “La gallina al cimbal escoltarà com cuiten camí els caçadors de la nit, gabió de la plata.” (“Mots inhàbils”, 2, f. 1) Estranyament des d’un punt elevat

⁵⁹⁶ A *L’ou de la gallina fosca* apareixia també.

⁵⁹⁷ Pel que fa als no-verbs, hi ha dues frases averbals amb jo líric: aquest “Sí, illot perdut i sense xarxa.” (“Mots inhàbils”, 1, fi, f. 9); i “jo a unghes d’aquest món per sempre, escoltant les músiques de les àncores del meu vençut vaixell.” (“Mots inhàbils”, 2, f. 6) També: “Les monges, fetilleres d’unghes roges;” (“Mots inhàbils”, 2, f. 8); en el primer i el darrer cas tenim metàfores A, B. Hi ha pocs exemples -3- si ho comparem amb la importància que tenia l’averbalitat a *L’ou de la gallina fosca*.

(d'un arbre o d'una muntanya) la gallina sentirà el soroll de la vinguda ràpida dels enemics; potser la nit és covarda. Sembla que els contrincants vénen a cavall, com indica l'al·literació de la *k* que subratllem: “escoltarà com cuiten camí [...] caçadors”. Com sempre, trobem l'ambigüitat navarriana: “caçadors de la nit”; aquest sintagma pot ser una metàfora *B d'A*, per la qual cosa és la nit la caçadora; o bé es tracta de caçadors nocturns o que persegueixen la nit o la lluna per matar-la; també pot ser la víctima la gallina salvatge. Recordem l'anterior títol de Navarro: *L'ou de la gallina fosca*.

El que sí sembla clar és que “gabió de la plata” (*B*) és una imatge de la “nit” (*A*) dins d'una metàfora *A, B*. La “plata” és una metàfora en absència de la lluna empresonada per la fosca de la nit. L'antítesi oposa “nit” i “plata”. En tot cas l'al·literació de la *l* ens marca la presència nocturna o astral: “els [...] de la nit [...] de la plata”. Podríem fins i tot relacionar el principi i la fi de la frase: la gallina seria el gabió de la plata, la gallina fosca que pondria l'ou del sol. Segons el *DFab* el “gabió” és una “gàbia aplatada que usen els caçadors.”; fixem-nos en l'“aplatada”; com a protecció de trinxera ens remet als “caçadors” de la frase següent.

A la segona frase del text es torna a insistir en els enemics futurs; aquesta vegada, però, els caçadors han esdevingut carrabiners: “Vindran soldats amb llurs carrabines per fora vila on capbussen oriols de sal” (“Mots inhàbils”, 2, f. 2). La rima inicial en *a* acompanya la marxa militar. Les “carrabines”, segon el *DFab*, són fusells curts i donen nom a Espanya a guardes de límits (fronteres, costes, duanes), i a Itàlia guardes de seguretat. Tornen els “Vindran”⁵⁹⁸ de *L'ou de la gallina fosca*. També trobem els *CC* de lloc: “per fora vila” -com el “raval” del poema 1- i “on capbussen oriols de sal”. No sabem si el subjecte de “capbussen” són els soldats o no.

Aquests “oriols” poden fer referència a l'ocell groc, a un peix o a un bolet; potser remetem al sol com a “ocell de sal” d’“Els guants del fred”; per tant, podríem parlar d'una imatge del capvespre. El sol, de color daurat, rima amb “oriol” i es pondria per l'orient en la mar. També podríem sospitar que els “oriols” són les víctimes innocents -o no- dels soldats que els ofeguen. En tot cas, l'oriol s'associa a la bogeria; el *DFab* ens mena a una subespècie que són els oriols folls (com hem vist a *L'ou de la gallina fosca*). En tot cas l'ocell de sal desencadena l'aparició del jo.

El poema des d'ací fins la fi es capbussa en la problemàtica del jo. Sembla com si el jo volguera dir que el seu -i no el del sol- és el capvespre vital: “És tot just ara quan m'embullo de calfreds i de velles paraules:” (“Mots inhàbils”, 2, f. 3). El seu discurs es cohesionava amb l'anàfora: “És tot just ara que” o “és ara que”; es repeteixen dues vegades cada una. La repetició denota obsessió, com si el moment, malauradament, fóra imminent. El “m'embullo de calfreds i de velles

⁵⁹⁸ El futur apareix sempre i només a inici de vers; i sempre unit a personatges en tercera persona plurals i violents: “La gallina al cim al escoltarà com cuiten camí els caçadors de la nit, gabió de la plata. Vindran soldats amb llurs carrabines per fora vila on capbussen oriols de sal.” (“Mots inhàbils”, 2, inici). Al poema final, l'assassí és singular però estimable: “Em llevaré tard i prendré el camí dels àlbers, per on camina el cavaller de la flàmula barrada, l'assassí que més m'estimo!” (“Mots inhàbils”, 4, f. 1)

paraules” és un alexandrí on Navarro juga a equivocar-nos: on ens esperem embullar-se els “cabells” empra calfreds. El “calfred” implica mort, orgasme, espasme, i evidentment fredor com les paraules inútils, “inhàbils” que, com dirà al poema 3, són distants i gastades. L’adjectiu “vell” mai no ix ben parat a la poesia navarriana.

Els dos punts no indiquen què diuen les “velles paraules” sinó quina conseqüència tenen sobre el jo líric: “la teva proclama fitorant-me⁵⁹⁹ la pell, el teu llarg discurs d’orat pels corredors del casalot, morta la lluna, quan el dia és un gargot al cel” (“Mots inhàbils”, 2, f. 4).

Les paraules són també “rutes antigues” com al poema 1. En el paral·lelisme veiem el poder del discurs d’un tu foll que deambula en la seua ruïna o per la ruïna de la casa antiga, vella, com les paraules; la casa és un casalot, és a dir, “petita i rònega” (*DFab*), i potser abandonada. “Amic, on ets?” llegirem a la fi del tercer poema. A l’igual que el “discurs”, també la f. 4 és llarga, gràcies als CC de temps. Tornem al lèxic bèl·lic tan car a Navarro; abans llegiem mots com “gabió”, “soldat” i “carrabines”; ara trobem “proclama” i més avall “vençut vaixell”. La proclama segons el *DFab* és una “al·locució militar o política feta de viva veu o per escrit”.

Les paraules dolent i en sinestèsia punxen; en lloc de “viva” la proclama perlocutiva “afitora” el jo metonimitzat en “pell”. La pell és la superfície del cos i les paraules la pell del món. “Fitorar” també pot tindre una lectura eròtica i provocar els calfreds del jo. Els corredors també són llargs, com els de la mort o del psiquiàtic. Després del “fitorant”, consecutivament, ve la mort: “morta la lluna, quan el dia és un gargot al cel”. L’acció ha botat de la nit a l’alba; la llar o la passió s’han apagat, els soldats ja fa estona que han caçat la lluna de la nit i ara és al melic de la mar o en un gabió de fosca. El tu, potser el jo desdoblant, és “orat”; aquest i “embullen” són termes associats al vent. Si reprenem el poema llegim: “quan el dia és un gargot al cel”. La metàfora *A és B* uneix el dia (*A*) i un “gargot del cel” (*B*); ací “gargot”⁶⁰⁰ equivaldria a esbós.

A la f. 5 torna en anàfora l’“és ara”: “és tot just ara quan, a frec del meu suïcidi quotidià, escolto el meu discurs als teus llavis, i ets tu qui l’interpreta:” (“Mots inhàbils”, 2, f. 5). L’“a frec del meu suïcidi quotidià” no sabem si es refereix a l’eixida o a l’entrada del son, a l’alba o al capvespre. No sabem quan viu el jo, ni quan dorm o quan és conscient. De sobte, del capvespre hem passat a l’alba, ara el tu passa a ser jo. Potser el jo és el foll. L’actor és el tu o potser el jo; tal vegada el tu és el lector/a. En textos posteriors aquesta concepció de l’escriptura com a ventriloquisme s’explicita⁶⁰¹. No insistirem ací en l’associació poesia-follia típica dels anys 70. Tampoc en la noció

⁵⁹⁹ Hi ha quatre gerundis a “Mots inhàbils”; dos són aplicats als “vaixells”; “jo a unghes d’aquest món per sempre, escoltant les músiques de les àncores del meu vençut vaixell.” (2, f. 6) ; i més avall; “És ara quan tots els vaixells han deixat de navegar i ploren quietes besant l’arena del meu país. . .” (2, f. 10); el tercer també és sinestèsic amb el gust a la fi: “Em quedo mut rosegant la meua ràbia;” (4, f. 3). I el d’ara també és sinestèsic com llegirem tot seguit.

⁶⁰⁰ Apareix un “gargotejo” a “De paper de vidre”, 10.

⁶⁰¹ V. “La paraula no és l’èsser” o el “Portal” de Navarro al *Capaltard* de Joan Terol.

del “discurs” com a “món” wittgensteniana que ja hem vist en l’anàlisi de *Bardissa de foc*.

Per segona vegada els dos punts no semblen reproduir el discurs sinó la sensació del jo, com a la fi del poema 1; tampoc ara apareixen verbs: “jo a unghes d’aquest món per sempre, escoltant les músiques de les àncores del meu vençut vaixell.” (f. 6). L’expressió “a unghes d’aquest món per sempre” és estranya; potser és el món de la mort, de la nit o del somni. La negació d’un món enllà d’aquest acompanyarà potser la crítica posterior a les monges. El món “aquest” és potser el del discurs indefugible, com deia Wittgenstein, i Navarro reproduirà a *Bardissa de foc*. El jo es compara amb un vaixell ancorat, sense vida, com els del país de la f. 11; el jo escolta, com la gallina, en la verticalitat, però no “al cim” sinó a la profunditat. Les “músiques de les àncores” són al·literades amb la sibilant que suggereix el silenci. Potser és una música impressionista. O bé és una música impossible perquè el vaixell és aturat. A la f. 7 torna una altra vegada l’anàfora:

És ara quan començo el comiat, abans no⁶⁰² em porten al casot blanc vora la mar, on les monges que es creuen santes m’atendran. (Mots inhàbils, 2, f. 7).

Troblem el joc inici (“començo”)- fi (“comiat”) que es repetirà, per exemple, en “L’inici impossible” de *Bardissa de foc*. De sobte, Navarro atura el discurs per descriure aquestes “monges”. La desacralització de les monges és una constant en Navarro (ja des del poema 6 dels seus *éssers*. . .): les monges potser són hospitalàries o infermeres del psiquiàtric; són habitants no d’un “casalot” sinó ara d’un “casot”. Si al poema 1 llegíem “vora riu” ara tenim “vora la mar” i més avall “ran de l’aigua.” Les monges no són santes sinó que “s’ho creuen” però el jo líric no. Potser les monges són “orades”. El jo serà en un futur atés per les monges; potser el duen obligat com deia al poema 1: “em volen embarcar”. Hi ha rima interna en *a* a la fi de les tres frases: “comiat, [. . .] blanc vora la mar [. . .] m’atendran.” Les monges ocupen en anàfora les dues frases següents:

Les monges, fetilleres d’unghes roges; les monges, mussol blanc d’amor que estenallen llençols i atien fogueres al ras, ran de l’aigua, mudes amb els cabells plens de llessamins i trenes d’or. (Mots inhàbils, 2, f. 8/9).

Front al “vaixell de la nit” del poema I, ara tenim un edifici blanc com l’uniforme de les monges. No són santes sinó bruixes disfressades, prostitutes d’unghes roges o assassines amb les mans tacades de sang; són blanques com corders o llençols, amb uniforme virginal però amaguen al seu interior un au rapaç nocturna, negra. Les seues tasques normals com estendre llençols i encendre

⁶⁰² Entre els verbs negatius està el no saber/conèixer: “no saben si suïcidar-se als penya-segats de Morella.” (1, f. 6); “l’escarceller que no coneix les daines que buen a les fonts, que no coneix la màscara que s’esbalça pels rocams.” (3, f. 2). També trobem el no-creure-pensar: “no barrineu que m’heu vençut.” (2, f. 11); i el no-poder-estimar: “la lluna que no em deixa estimar els ulls ni el cos del meu genet de l’alba” (4, f. 2).

el foc esdevenen a ulls del jo/tu senyals d'aquellarre. La sintaxi també es fetilla i esdevé agramatical, ja que falta una coma darrere "d'amor". El "blanc" també és la Diana caçadora que "afitora" la pell: "blanc d'amor". Com al poema I el nosaltres, ací són elles qui "atien fogueres"; aquestes són al ras, "ran de l'aigua", massa visibles o apagables.

La imatge es trasllada de l'interior a l'exterior; esdevé marítima i nocturna (la nit "al ras"). Si un "mussol" és una persona que a penes parla, ací elles són mudes; si el seu uniforme és bast i amb toca, sota hi amaguen símbols de pecat, ostentació i coqueteria com "les ungles roges", el perfum i els cabells llargs i rossos, amb joies, amb l'al·literació de la *ll*. Les monges fan vot de silenci però no de castedat ni de pobresa. No sabem a qui esperen les monges en la costa o en el port. Els llençols no són estesos perquè la lluna els asseque sinó "estenallats", estesos "tot llarg a terra" (*DFab*), a la riba. Potser esperen l'amor. La imatge de les "trenes d'or" "vora mar" ens recorda el "cobejar mediterrànies" del poema 1⁶⁰³; allí els cabells del jo no eren daurats ni amb "llessamins" sinó d'"alfàbigues".

A la f. 10 Navarro torna a introduir l'anàfora "És ara": "És ara quan tots els vaixells han deixat de navegar i ploren quiets besant l'arena del meu país. . ." ("Mots inhàbils", 2, f. 10). No sabem quin és el país del jo que s'allarga amb els punts suspensius, com un vaivé o oneig. Hem passat del singular "meu vençut vaixell" (f. 6) a l'hiperbòlic "tots" els vaixells. Torna el plor com al poema 1: allí ploraven els àngels (f. 6) i el jo (f. 8). Sembla com si el país del jo fóra el seu cos; com si el jo-vaixells⁶⁰⁴ plorara. Torna el jo a presentar-se en la quietud, soldat a l'àncora, que impedeix la fuga davant l'atac imminent dels caçadors o soldats. El jo, però, ha tocat fons en la seua tristor i el seu plor li ocasiona que agafe aire i esclate. Després del punts suspensius llegim:

Amb tot i això si em rapeu el cap i em drapeu com un fantasma, no barrineu que m'heu vençut: (Mots inhàbils, 2, f. 11)⁶⁰⁵.

El nexa "Amb tot i això" indica potser la fi del discurs iniciat amb els dos punts a la f. 3. Malgrat el càstig gairebé inquisitorial o de manicomi rebut pel jo, aquest es nega a rendir-se: "no barrineu" li diu al vosaltres, els enemics, potser els lectors/es; el fantasma havia aparegut al poema 1, f. 7.⁶⁰⁶ El jo, com un orat, exclama o confessa en la curta oració final que forma el segon i darrer

⁶⁰³ Ens recorda el conte "Mite de la noia de les trenes" dels *Mites* de Sarsanedas. Piera al seu "Rondó" de *RENOU*. . . parla també d'unes "trenes-tisores" (Piera, 1991: 24).

⁶⁰⁴ Deixar de moure's, en aquest cas de navegar, equival a pensar i morir; recordeu, per exemple, el "m'aturo" a la fi de *Bardissa de foc* ("Camp de les aigües", VII). Els vaixells en Navarro solen estar dislocats: en les criptes de les catedrals, varats, en garatges. . .

⁶⁰⁵ És l'única oració amb vosaltres; l'únic nosaltres solitari té caràcter general, ontològic: "Ens han donat uns mots inhàbils i ens han llançat al cor del bosc, on viu un cavaller abillat de cristalls que agombola un drac d'aram i una lluna". ("Mots inhàbils", 3, f. 1).

⁶⁰⁶ L'imperatiu no és present en "Mots inhàbils", sinó sota forma negativa, és a dir, en subjuntiu: "Amb tot i això, si em rapeu el cap i em drapeu com un fantasma, no barrineu que m'heu vençut:" (2, f. 11). L'altre subjuntiu es reserva per

paràgraf del poema 2: “Jo vaig matar l’euga i el seu genet!” (“Mots inhàbils”, 2, f. 12, fi). El jo mostra l’orgull de ser culpable o tal vegada sucumbeix a la tortura. El jo és dual: es presenta com a dèbil i plorós i alhora com a assassí. El jo potser és “quiet” perquè ha matat⁶⁰⁷ l’“euga”. Al llarg de l’obra navarriana són molts els cavalls i cavallers morts: hi ha cavalls sense ulls al “Glossari d’acomiadament” de *L’ou de la gallina fosca*, cavalls assassinats vora mar a *Bardissa de foc*, i veurem cavallers que cauen del cavall i cavalls que es moren de set a *Salvatge!*.

Al poema 3 de “Mots inhàbils”, com el 2, té dos paràgrafs, el darrer amb un sola línia. És un text important per dos motius: primer perquè introdueix dins “Vaixell de folls” explícitament la reflexió metalingüística (f. 1), que dóna nom a la primera part de la plaqueta: “Mots inhàbils”; i en segon lloc perquè Navarro hi inclou per primera vegada (*Bardissa de foc* és del 1981) una cita intertextual directa o explícita en cursiva. El text comença així:

Ens han donat uns mots inhàbils i ens han llançat al cor del bosc, on viu un cavaller abillat de cristalls que agombola un drac d’aram i una lluna. (Mots inhàbils, 3, f. 1).

Torna el nosaltres com al poema 1, però aquesta vegada amb un valor més ontològic. L’escriptura no és cercada, sinó imposada: “Ens han donat”; com si diguérem: ens han donat la vida i ens han llançat o parit. El “bosc” al·legòric o el món es personifica i té “cor”; en el centre del bosc, potser en el més fosc, hi viu algú: un “cavaller”. No sabem si és amic o enemic del nosaltres. Els “mots” serveixen potser per trobar o per combatre el cavaller. El cavaller és perillós perquè va armat amb cristalls o tal vegada perquè ens mostra com som en realitat en veure’l mitjançant els “cristalls” o espills. La paradoxa permet unir “agombolar” i el violent drac. L’“aram” implica duresa i la lluna blancor o puresa. La lluna i els cristalls són objectes resplendents dins del fosc del bosc. El cavaller i el drac ens mena a Sant Jordi, però caldria una creu i no una lluna com els àrabs. Les persones sempre són indefenses dins del món, des que naixes i les agombolen les mares. El text comença amb el paral·lelisme de dos octosíl·labs: “Ens han donat uns mots inhàbils [8] i ens han llançat al cor del bosc [8]”. Hi ha certa rima interna en *a*: “abillat de cristalls” i “drac d’aram”; l’al·literació fàl·lica de la *l* domina la f. 1 i enllaça amb l’inici de la f. 2. Aquesta segona frase diu:

a la imminència de la mort- l’abans/ans-que de *L’ou de la gallina fosca*: “És ara quan començo el comiat, abans no em porten al casot blanc vora la mar, on les monges que es creuen santes m’atendran.” (2, f. 7).

⁶⁰⁷ La violència és molt present a “Mots inhàbils”; per exemple ací o més amunt “a frec del meu suïcidi quotidià,” (2, f. 5). La violència va unida a la parla: “la teva proclama fitorant-me la pell [. . .] morta la lluna” (2, f. 4) “Em quedo mut rosegant la meva ràbia;” (4, f. 3) i “preparo el punyal i la dansa”. (4, fi, f. 4). I a l’amor: “el cavaller de la flàmula barrada, l’assassí que més m’estimo!” (4, f. 1) “no em deixa estimar [. . .] ferits de mort.” (4, f. 2). Potser també són violents aquests passatges: “atien fogueres” (2, f. 9) i “t’ompliria les mans de cristallets rosegats per la mar.” (1, f. 5).

Els fills de Rèixef volen alt, i la sargantana esdevé crepuscle deslliurat per l'escarceller que no coneix les daines que beuen a les fonts, que no coneix la màscara que s'esbalça pels rocams. (Mots inhàbils, 3, f. 2)

Marrugat extrau la cita del *Llibre de Job* (Marrugat: 320-322). La metàfora A (“sargantana”) esdevé B (“crepuscle”), ens fa pensar que abans el “drac d'aram” igual era una metàfora del sol oposat antitèticament a lluna. El drac podria ser com el sarvatxo, “embegut de sol” de *L'ou de la gallina fosca*; el “cor del bosc” en aquesta interpretació seria una presó. Potser aquest “escarceller” és el cavaller d'abans. No hi ha cap princesa que se salva sinó a l'inrevés, és al drac, a la sargantana, a qui salven. A més la missió no l'acompleix un cavaller o príncep o el nosaltres sinó el mateix guardià.

El guarda se'ns descriu com un ignorant; Navarro empra gairebé dos alexandrins: “que no coneix les daines que beuen a les fonts [6+6], que no coneix la màscara que s'esbalça pels rocams. [6+7]”; potser la ignorància prové de la seua joventut (com els infants llançats al món) o potser perquè ningú mai no coneix res, com deia Sòcrates. El guarda és ignorant però compleix la missió; en canvi el nosaltres no, perquè els “mots” no li serveixen de res. Ara bé, potser l'“escarceller” deslliura la sargantana massa tard, quan ja agonitza, en el seu “crepuscle” vital.

La “daina” és com un cérvol petit, i té el nom genèric de “*Dama Dama*”. Si concebim la “daina” com a símbol de la feminitat, l'escarceller és verge o homosexual. El verb “beure a les fonts” pot tenir un significat literal: el cérvol beu; o bé un sentit figurat: assabentar-se de la gènesi de les coses; Navarro “beu a les fonts” bíbliques. Tampoc el guarda “no coneix la màscara que s'esbalça pels rocams”; la “màscara” és persona en grec, però ací tant podria ser la mort de la persona, una disfressa, com també el sol o la lluna en l'alba o el capvespre; segons *L'ou de la gallina fosca* és la lluna; allí llegíem: “la lluna és una màscara que s'esbalça,” (I, 1, v. 18). Potser el bosc és tan profund que sempre ha estat de nit.

Trobem una certa rima interna en *e* (“l'escarceller que no coneix”) i una rima en *a-a* (“la màscara que s'esbalça”). Continua l'al·literació de la *l* a tota la f. 2, com a la f. 1; a la f. 2 la rima acompanya el “deslliurar” i el “vol” que s'oposa a “l'esbalç”. Fixem-nos en la seqüència verbal: “ens han donat [...] ens han llançat [...] deslliurat [...] no coneix [...] no coneix [...] s'esbalça.” Tota vida naix i acaba en un morir o esbalçar-se. Els mots són inhàbils per a les preguntes cabdals; també per les interrogacions retòriques com la del final de text. El poema s'acaba amb una línia sola que recorda Lluïa o *L'ou de la gallina fosca*: “Amic, on ets?” (“Mots inhàbils”, 3, f. 3, fi). El jo es troba sol, perdut, dins del bosc de la desesperança i no troba el cavaller amic; aquest pot ser l'escarceller si considerem el *topoi* de la càrrec d'amor. Aquest tu és l'únic solitari de la plaqueta.

El poema 4 de “Mots inhàbils” i darrer arranca així:

Em llevaré aviat i prendré el camí dels àlbers, per on camina el cavaller de la flàmula barrada, l'assassí que més m'estimo! (Mots inhàbils, 4, f. 1).

El jo torna a eixir de casa com al poema 1. És l'únic poema de "Mots inhàbils" amb el jo com a sola persona dominant. El jo ha dormit i potser ha somiat -poema 3- i quan ix tal vegada és encara de nit. L'albereda potser és la de València⁶⁰⁸. Els "àlbers" tenen les fulles bicolors, com la sargantana solar però amb la panxa freda; les fulles dels àlbers són verdes de nit per dalt, i blanques de dia per sota; potser per això són "barrades". L'àlber o el "bosc" (poema 3) d'àlbers és l'arbre adequat per indicar l'alba, perquè el seu nom científic és *populus alba*.

Per aquell bosc camina un cavaller, com "al cor del bosc" del poema 3. No sembla el mateix cavaller, o si ho és apareix amb una altra "màscara". El cavaller d'ara no du a l'escut el sol-drac i la lluna, sinó una "flàmula barrada". El *DFab* ens diu que "flàmula", a més d'un peix, significa una flama xicoteta o una bandera estreta i llarga. L'expressió "el cavaller de la flàmula barrada" sembla quixotesca. El cavaller no duu la lluna sinó el sol, potser de l'alba o del capvespre, llistats de blanc i negre⁶⁰⁹. En tot cas la flàmula ens suggereix el fal, i/o una referència política: la bandera (quatri)barrada o la lluita antifranquista segons Marrugat (2013: 320). Ara bé el "barrada" també pot negar o obstaculitzar la "flàmula"; no sabem si és encesa, en alt, com a *L'ou de la gallina fosca*, o bé és apagada. O fins i tot com diu el *DFab* aplicant-lo a el "pas", el "barrada" impedeix el "caminar" del cavaller. El més interessant però és l'aposició següent: "l'assassí que més m'estimo!". L'exclamació introdueix una altra paradoxa: la destrucció o l'amor. A la contraportada de *Bardissa de foc* ens diu: "matant donant vida" i a *Hiroshima, mon amour* escoltàvem "em mates, em sanes". Si abans teníem "agombolo [...] drac" ara "assassí [...] m'estimo"⁶¹⁰. El cavaller és masculí però la "flàmula" és femenina; com dirà a *Salvatge!*, l'amat és alhora Senyor i Senyora.

Si tornem a l'inici del poema 4, veiem que les accions són totes desdoblades: "aviat" potser no és un adverbí sinó un adjectiu o participi d'"aviar", és a dir, "posar en camí"; per tant, llegim "em llevaré aviat [encaminat] i prendré el camí per on camina"; de sobte apareix un "barrada" i una coma que atura la frase. El jo es "lleva" i cerca potser el seu amic-amat el "cavaller" que és el sol "llevant". Potser el jo es desdobla en el "cavaller", es lleva per ell. Creiem que és important el pronom "em" en "m'estimo!" Potser el passatge és masturbatori. Sol o en companyia, el jo masculí és hiperbòlicament excitat: "flàmula" de ferro, "més m'estimo"; en Navarro l'al·literació de la *m* és delitosa.

⁶⁰⁸ També apareix en el poema de Jaén "Cambra de mapes" (v. 8), text final del llibre homònim.

⁶⁰⁹ Un dia vam escoltar Navarro contar a J. M. Esteve i Jean Serra que per ell el tigre era un símbol eròtic.

⁶¹⁰ Si ací tenim la paradoxa "assassí que més m'estimo" al text 3 llegíem un joc encara més llarg: "un cavaller abillat de cristalls que agombola un drac d'aram i una lluna" ("Mots inhàbils", 3, f. 1).

El jo, enardit per l'amor, vol "prendre el camí" -com als poemes 1 i 2 de "Mots inhàbils"- però no ho fa, o com explica al segon paràgraf del poema 4, no el deixen. El seu discurs rabiüt no s'"embulla", sinó que s'allarga durant tot el segon paràgraf; en aquest domina l'asíndeton. És un altre "llarg discurs d'orat", quasi com a comiat de la plaqueta :

Embullo amb pa els arraps de la lluna que no em deixa estimar els ulls ni el cos del meu genet de l'alba, i crido fort a la trona dels àngels, ferits de mort al dessobre de l'aigua dels astres, vaixells perduts en clara nit oberta, sens governall i deserts d'esperança. (Mots inhàbils, 4, f. 2)⁶¹¹.

Dominen en aquesta oració els decasíl·labs. El fragment comença amb un joc paranomàsic: "embullo [...] engullo". Com si s'haguera engolit una espina, una "flàmula", el jo posa "pa" per no escanyar-se i poder parlar; més avall vorem que no ho aconsegueix. Malgrat que el "genet" estimat pel jo és el "meu", no el pot fer seu⁶¹². Potser perquè el propi jo l'ha assassinat abans: "Jo vaig matar l'euga i el seu genet!". ("Mots inhàbils", 2, fi, f. 12). Aquest "genet de l'aba" potser és l'"amic" del poema 3, o el "cavaller de la flàmula barrada" de l'inici de poema 4. És curiós com Navarro deconstrueix el *topoi* de l'alba com a l'element negatiu que separa els amants; ací és la nit, la lluna, i no l'alba, l'enemiga. La lluna animalitzada és enemiga tal vegada perquè descobreix amb la seua llum l'amor que es vol secret.

Veiem com el jo estima hiperbòlicament tot el genet; és a dir, els metonímics "ulls" i el seu hipònim "cos", tal vegada perquè els ulls són el reflex de l'ànima; i tal vegada perquè el cos dorm quan els ulls viatgen somiant. El cavaller de la flàmula barrada ara és "el genet de l'alba". Potser aquest sintagma és una metàfora *B d'A*. El jo, però, no s'accontenta amb la seua situació sinó que protesta amb un decasíl·lab clàssic: "i crido fort [4] a la trona dels àngels [6]"⁶¹³. La trona seria el púlpit, però també la "trona", segons el *DFab*, seria la matèria calcària que queden en alguns rius o mars; potser una mena d'"illot perdut i sense xarxa".

Els àngels del poema 1, perduts per l'ascensió de la verge, semblarien vaixells ancorats, varats a la trona del mar, com a estàtues. Això en sentit literal i figurat ens ho indiquen les dues

⁶¹¹ Subratllem els abundants participis d'aquesta oració: "i crido fort a la trona dels àngels ferits de mort al dessobre de l'aigua dels astres, vaixells perduts en clara nit oberta, sens governall i deserts d'esperança." (4, f. 2). Els altres participis de "Mots inhàbils", a banda del "perdut", són aquests que subratllem: "*Els fills de Rèixef volen alt*, i la sargantana esdevé crepuscle deslliurat per l'escarcerell" (3, f. 2); i: "Ens han donat uns mots inhàbils i ens han llançat al cor del bosc, on viu un cavaller abillat de cristalls que agombola un drac d'aram i una lluna". (3, f. 1); el primer apareix dins una paradoxa espacial i l'altre dins d'una metàfora tèxtil.

⁶¹² Només hi ha dos voler/poder a «Mots inhàbils»: aquest "Embullo amb pa els arraps de la lluna que no em deixa estimar els ulls ni el cos del meu genet de l'alba," («Mots inhàbils», 4, f. 2) i "Els diables i les bruixes de Bretanya m'acacen pels carrerons i em volen embarcar al seu vaixell de la nit cap al seu infern glaçat" («Mots inhàbils», 1, f. 8).

⁶¹³ A *Bardissa de foc* també apareix la unió àngel-cridar: "Els àngels bramant als balcons i els balcons que es desplomen." («Camp de les aigües», I, f. 14); el jo a «L'inici impossible» també deia: "i et crido amb forta veu, i no arribes, criminal, per a matar-me." (f. 14).

aposisions dels àngels. En la primera aposició són descrits com “ferits de mort al dessorre de l’aigua dels astres”; els àngels són agonitzants, és a dir, el cel és buit i els precés del jo són inútils, “inhàbils”. El paisatge esdevé també “embullat”, travat: potser els àngels són les marees. El “tronar” és fruit de l’evaporació del sol i la tempesta; el jo crida, brama i la seua veu sona a tro. La segona aposició dels “àngels” (A) inclou dues imatges B d’aquells éssers: “vaixells perduts en clara nit oberta, sens governall i deserts d’esperança.”. Són dos decasíl·labs a la quarta. La referència santjordiana és clara: “desert d’amic i en estranya contrada”⁶¹⁴. Tal vegada amb aquesta pista s’explica millor el drac quadrat del poema 3. Com si fos una revisitació del poeta medieval.

Els vaixells perduts poden ser una metàfora A, B d’astres o d’àngels. Els vaixells són descrits sense timó, perduts i sense xarxa com el naufrag al poema 1, a la deriva, com un vaixell⁶¹⁵ fantasma o de folls. Hi ha també una paradoxa adjectival: la nit no és fosca, sinó “clara”, és a dir, amb lluna; no és una “noche cerrada” com diuen en castellà, sinó “oberta”. Els àngels són un correlat simbòlic del jo sense el tu amant. Com un vaixell de folls o l’holandés errant, el jo és a la deriva, en la no-*raó*.

Malgrat això, el jo es rebel·la: “Em quedo mut⁶¹⁶ rosegant la meua ràbia; preparo el punyal i la dansa.” (“Mots inhàbils”, 4, f. 3/4, fi). Ja ho havia advertit al poema 2: “Amb tot i això, si em rapeu el cap i em drapeu com un fantasma, no barrineu que m’heu vençut:” (“Mots inhàbils”, 2, f. 11). La imatge del rosegat la ràbia ens recorda el mossegar-se els punys. El poema(ri) s’acaba quan comença la revolta del jo. El jo deixa els “mots inhàbils” del poema 3 i d’una plaqueta que, assumit el “mut” silenci, s’acaba Rimen a la fi de frase “ràbia” i “dansa”; aquesta sembla una dansa de mort o de venjança.

5. 3. 2. Alguns poemes de “De paper de vidre”

Creiem que “Mots inhàbils” i “De paper de vidre” són plaquetes independents. Aquesta darrera consta d’11 poemes en prosa amb nombres aràbigs. Són poemes breus, amb la darrera línia sovint formant un sol paràgraf, com als poemes 2, 3 i 4 de “Mots inhàbils”. El títol és sorprenent, metapoètic i temàtic: els poemes són “paper” i “de vidre” perquè són curts; són fins però tallants, és a dir, violents. El “paper” sol ser blanc i el “vidre” transparent. El “De” inicial li dóna un to classicitzant. Analitzem i subratllem l’inici de l’anàlisi dels poemes 1, 2, 3, 4, 10 i l’11 i darrer.

⁶¹⁴ Pel que fa a l’ús especial de la morfologia, a banda d’aquest “desert d’esperança” (4, fi d’f. 2), cal destacar un “de vora riu” (1, f. 3); i sobretot el poema ja analitzat 2; on trobem el també local “ran de l’aigua” (2, f. 9). Hi ha algunes expressions estranyes com “cuiten camf” (2, f. 1), “a frec de del meu suïcidi quotidià” (2, f. 5) i sobretot: “a unghes d’aquest món per sempre” (2, f. 7).

⁶¹⁵ És curiós que Navarro reserve el perdut/vençut per al lèxic mariner; ací “vaixells perduts en clara nit oberta”; per cert, aquesta és l’única doble adjectivació de “Mots inhàbils”. El perdut el trobem també a: “He perdut l’abc de les estrelles i tinc les puntes dels cabells enverinades d’alfàbigues d’agost; (1, f. 3); “Sí, illot perdut i sense xarxa.” (1, fi, f. 9) i “jo a unghes d’aquest món per sempre, escoltant les músiques de les àncores del meu vençut vaixell.” (“Mots inhàbils”, 2, f. 6).

⁶¹⁶ Les altres “mudes” de “Mots inhàbils” són les monges del text 2, f. 9.

El poema 1 de “De paper de vidre” diu:

Deixo els guants. Burxo el calaix. Em moc al ras. Qui ha esbardellat⁶¹⁷ la pantera de les aigües? Al masteller penja la pell del catxap mort en combat; sofre bullent al seu ventre.

El cavaller porta un falçó a frec de llavis. (De paper de vidre, 1, complet 1/7)

El text consta de 4 hendecasil·labs El poema comença amb l'estructura trimembre habitual en Navarro: “Deixo⁶¹⁸ els guants. Burxo el calaix. Em moc al ras. [11]” (“De paper de vidre”, 1, f. 1/2/3). El paral·lelisme és clar. Comença el moviment⁶¹⁹ i la violència⁶²⁰, com a l'inici de *grills*. . . , i de *L'ou de la gallina fosca*. Els versos curts rimen en *a* i enllaçaran amb l'“esbardellat” del segon hendecasil·lab. Semblen accions brossianes, números de màgia o conjurs. El lògic és que si vas “al ras” no et deixes els guants. La primera frase, “Deixo els guants”, podria fer referència metapòeticament a la superació de la plaqueta “Els guants del fred”. El que sí sembla evident és que hi ha un robatori, un joc de mans, com al text “De paper de vidre”, 5. L'enllaç entre la frase primera i la segona és lògica: el jo es lleva els guants per cercar dins del “calaix”.

Aquests dos primers plans duen com a conseqüència, en un muntatge surreal, un pla general: de les mans del jo es passa al jo sencer situat en la natura o almenys fora del calaix, o de la casa.

⁶¹⁷ Tots els passats de “Vaixell de folls” són perfets, recents. Tot és present; recordem l'“Ara” amb què començava “Mots inhàbils” i com l'“ara” cohesionava el seu text 2; ací, a “De paper de vidre”, tenim un definitiu i ontològic “jo, ara, abans d'ésser un marrec de boira”; és a dir, abans de morir.

⁶¹⁸ Pel que fa als verbs “deixar” i “portar” és curiós que “De paper de vidre” comence per aquest “Deixo els guants”; el normal, però, és que ocuparen la fi del poema; per exemple a la fi del mateix poema 1: “El cavaller porta un falçó a frec de llavis.” (1, fi); és com si la plaqueta s'estructurara a l'inrevés: primer “deixo” i després “porta”. Els verbs “deixar” i “portar” acaben poema: “Dues pedres de ràbia porto al puny que ara enlairo!” (5, fi) o “Si portes llautó, et faré una estrella.” (8, fi); “Deixeu-me agonitzar amb els monstres dels cellers, deixeu-me!” (10, fi). El que es porta és *Amor i ràbia* com també en aquest passatge: “Porto coltells a pitram nu, metall rosegó i al terra gargotejo un gran falçó d'aram.” (10, f. 3).

⁶¹⁹ És un aplec de moviment sovint antitètic des de l'inici; entre dins/fora tenim “Burxo al calaix. Em moc al ras.” (1) o el seu moviment invers: “L'enterrada mou rocams vora les uncles de la lluna, mou l'Ifac, puny de la mar. (3, f. 1). Com sempre en Navarro eixir és morir: “Jo só un peix mut que surt del fosc del mar, mirall assassinat davant l'ou sagnant de l'alba, cavall escapçat al vent.” (9, f. 1). S'alça per estavellar: “Dues pedres de ràbia porto al puny que ara enlairo!” (5, fi) i “Si enlairem la corbella estavellarem la granota de la plaça!” (7). Molt interessant és el joc atlètic - futurista- amb “giravoltar” abans de “llançar”: “Giravolto en firal de llop i llanço penjarolls de lluna.” (4) o “Cròtals giravolten ran de palau on la princesa amb les mans tipes de llunades es llança al pou.” (7). Un altre llançar: “Nus, els àngels s'esbarren pels llanternons, llançant al terra caragols de freda llauna els llavis de l'ull corb.”(3). Trobem personatges en tercera persona movent-se contínuament però dins l'absurd descriptiu surreal: mar/copa a “Les galiotes passen pel mar de la meua copa.”(3); morts/fugitus a “Els enforcats fugen en renglera fora teules tèbies.” (4); cavalls sobre bous: “Àngels de crinera de dacsca cavalquen bous i corallen dins la mar amb xarpes de vidre brom.”(7), vidre/ombra a “Pels callissos corren vidriaires d'ombra.” (10).

⁶²⁰ La violència ocupa des de l'inici: “Burxo al calaix” (1, v. 2) fins la fi de la plaqueta: “S'han boixat les fustes de la sínia, i al trapezi un pallasso s'ha occit fent a l'espai un gran saltiró.” (11, complet). La violència és marítima: “Qui ha esbardellat la pantera de les aigües?” (1, f. 4) i “Galions s'esquitllen pels corredors.” (4, fi, f. 7). És celest: “Qui rosega estels a deshora?” (5, f. 2) I també urbana: “Si enlairem la corbella estavellarem la granota de la plaça!” (7, f. 2) i “Veniu i aflamarem alimares als talaiots, l'escarceller prem esparalls rastell de boira.” (8, f. 2). També les formes no personals són violentes: com l'inici del 9; però també: “enfurit calcigo”(3), “rompre [...] escorçant.” (9), “sofre bullent al seu ventre.” (6), “llançant al terra” (3, f. 2), “traient-li els ulls” (5) “Rovellat l'aram?” (2) i per fi “mort en combat” (5).

Potser ha fugit de la presó, del cervell, del “calaix”. “Em moc al ras” sona a “dorm al ras”. L’expressió “dormir al ras” podria menar cap a una línia nocturna. Quan somnia o es desperta o quan ressuscita i “deixa el calaix”, el jo se n’adona del que ha passat, perd la innocència.

La f. 4 diu: “Qui ha esbardellat la pantera de les aigües?”; la frase sona a “la partera de les aigües”. El jo líric navarrià s’encamina moltes vegades al port o al mar. Hi ha hagut un crim i l’assassí misteriós ha deixat pistes, signes de violència: “pantera de les aigües”⁶²¹. Potser és el sol o la lluna qui trenca el mar en pondre’s o caure. Les primeres víctimes són les aigües -sempre plurals. Potser hi ha una metàfora *B d’A*; les “aigües” (*A*) s’identifiquen amb una “pantera” (*B*); potser perquè l’aigua és negra i lluu sota els raigs de la lluna o del sol ixent. Ara bé, ací llegim que la pantera no esbardella sinó que és esbardellada. No sabem si l’acció hiperbòlica del “qui” desconegut és positiva o negativa. La segona imatge violenta diu: “Al masteler penja la pell del catxap mort en combat; sofre bullent al seu ventre.” (“De paper de vidre”, 1, f. 5). Aquesta imatge ja apareixia al “Glossari d’acomiadament” de *L’ou de la gallina fosca*: “Lludrigons a les jàsseres de casa l’avi/ roinant sofre al dessobre dels damnats.” (v. 47/48); més avall el jo es presentava com el “damnat”. També a “Mots inhàbils” llegíem: “Vora via, tes, penja el gall del crepuscle.” (fi d’“El Gall de Foc”); i a “De paper de vidre”, 2 llegíem: “He penjat a la bastida el teu cadàver.” (f. 2). El “catxap” segons el diccionari és un “lludrigó, un conill novell”; potser és un correlat objectiu del jo líric desaparegut des de l’f. 3. La “pell” potser és la sinècdoque de tot el conill.

La cacofonia acompanya la “mort”: s’al·litera l’oclusiva i *la m* i torna la rima *en a*. El conill ha estat cuinat, torturat, però no sabem per qui. El conill ha perdut el combat: després de tremolar, o nàixer, “esbardellant aigües”, roman ert. També podríem considerar el “catxap” com a un metàfora en absència (*B*) del “sol”: acaba d’eixir a l’alba, i té sofre també al seu interior. El moviment, però, d’aquesta f. 5 no és ascendent com el del sol naixent, sinó descendent: es passa del “masteler” fàl·lic (“pal mascle”, segons el *DFab*) “al seu ventre”.

En el vers solt darrer apareix l’única terera persona del poema: “El cavaller porta un falçó a frec de llavis.” (“De paper de vidre”, 1, f. 6, fi). Navarro escriu “un falçó” i no un “falcó” com March; el “falçó” és una falç xicoteta per veremar, retallar etc. El frec és al·literat per la *f*, la *s* i les laterals. En la poesia navarriana la boca pot besar i matar; per exemple, llegíem “burxo” a la f. 2; més avall, al poema 4 llegíem: “A dents de vidre, a frec de llavi i llavi: cànem.” Potser aquest “cavaller” final del poema 1 és un *alter ego* del jo desaparegut des de la f. 3.

El poema 2 de “De paper de vidre” diu:

⁶²¹ Les interrogacions són variades; empen el *qui*: “Qui ha esbardellat la pantera de les aigües?” (1, f. 4) “Amb quina pluja besaré els teus ulls? Amb quina cendra ompliré el quadern?” (4, f. 4/5) “Qui rosega estels a deshora?” (5, f. 2). També el *què*: “Rovellat l’aram dels àngels, què farem? [...] Ei, tu, què farem amb la païra dels crancs?”. El subjecte de la pregunta és l’amor o la mort.

Rovellat l'aram dels àngels, què farem? He penjat a la bastida el teu cadàver.

Ei, tu, què farem amb la paüra dels crancs? Ullprés i sense boires destrio selves. (De paper de vidre, 2, complet)

El poema 2 és estrany pel que fa a les persones gramaticals; se succeeixen el nosaltres⁶²² (f. 1), el jo/tu (f. 2), el tu/nosaltres (f. 3) i a la fi el jo (f. 4). Aquest text és paral·lelístic, ja que té 2 paràgrafs aïllats blancs i 2 oracions quasi hendecasíl·labes⁶²³ per paràgraf. El paral·lelisme sintàctic i morfològic és perfecte i també circular: les dues frases senars són interrogatives i amb un “què farem” final (f. 1) i inicial (f. 3); en canvi, a les oracions parelles, el verb és en primera persona -del singular- i apareix a l'inici (f. 2) i a la fi (f. 4). El nosaltres és format pel jo líric i potser per l'amant-criminal tu o pel lector/a interrogat; la resposta però és il·lògica, surreal i egotista.

El nosaltres -també el lector/a- se sorprén de dos fets: “Rovellat l'aram dels àngels” i “la paüra dels crancs”. L'avantposició adjectival⁶²⁴ cohesiona circularment el poema: “Rovellat” i “Ullprés”. Potser el jo és un àngel. La primera imatge sembla un reflex de la manca de déu; res no sosté els àngels que cauran prompte; potser aleshores, com Lucifer, esdevindran diables; o potser vindran a impartir justícia. Potser simplement cal fer una lectural literal: les figuretes arquitectòniques o escultòriques són velles. En el segon fet estrany trobem “la paüra dels crancs”; aquest sintagma dóna títol al llibre sencer. No sabem si els “crancs” són els causants o les víctimes de la por. Els crancs són els animals que caminen cap enrere i, per tant, potser s'espantarien per recordar el passat. Potser els “crancs” és una metonímia i sols temen els nats sota el signe cranc. Potser el que se'ns conta és la por a les malalties. Navarro recupera l'arcaisme i cultisme “paüra”; aquest mot trenca l'harmonia d'hendecasíl·labs.

Contra el primer fet⁶²⁵, és a dir, la caiguda dels àngels, el jo actua col·locant el tu ben amunt: “He penjat a la bastida el teu cadàver.” (f. 2); sembla com si el jo es defensara de la desgràcia dels àngels amb la instauració d'un altre nou ídol; al poema 1 penjava el “catxap”, que per la seua joventut i delicadesa s'assembla més als angelets. Més avall trobarem un jo prometent accions

⁶²² El nosaltres no sembla amorós, sinó combatiu, com el vosaltres: “Si enlairem la corbella estavellarem la granota de la plaça!” (“De paper de vidre”, 7, f. 2); “Veniu i aflamarem alimares als talaiots, l'escarceller prem esparalls rastell de boira.” (8, f. 2) o “Deixeu-me agonitzar amb els monstres dels cellers, deixeu-me!” (10, fi, f. 4).

⁶²³ Només l'oració que titularà el llibre *La paüra dels crancs*, la f. 3, té 12 síl·labes.

⁶²⁴ L'adjectiu avantposat torna per partida doble al text 3: “Nus, els àngels s'esbarren pels llanternons, llançant al terra caragols de freda llauna, els llavis de l'ull corb.” (3, f. 2). Els altres adjectius avantposats introdueixen un matís entremaliat com a “Capaltard, ca l'avi és un esquelet de magra balena.” (6, fi); o bé amb eixe “gran” enderrocat entrem en la paradoxa i, per tant, la revolta: “Enfurit calcigo l'escarabat de la Gran Plaça.” (3, f. 3); “Porto coltells a pitram nu, metall rosego i al terra gargotejo un gran falçó d'aram.” (10, f. 3) i “S'han boixat les fustes de la sínia, i al trapezi un pallasso s'ha occit fent a l'espai un gran saltiró.”

⁶²⁵ El verb “fer” era emprat a bastament a “Mots inhàbils”; ací també trobem alguns “fer”: “Al bosc, els titellaires s'omplen les butxaques de rantells i fan jocs de mans traient-li els ulls a la rabosa del matí.” (“De paper de vidre”, 5, f. 3); “S'han boixat les fustes de la sínia, i al trapezi un pallasso s'ha occit fent a l'espai un gran saltiró.” (11, complet); o “Si portes llautó, et faré una estrella.” (8, fi, f. 3). No sabem per què Navarro si té un vocabulari tan ric, empra tant el comodí “fer”.

positives a un tu que sembla viu: “Amb quina pluja besaré els teus ulls?” (4, f. 4) o “Si portes llautó, et faré una estrella.” (8, fi, f. 3). En aquest text 2, Navarro torna a repetir el mot “cadàver”; potser per donar por o per donar fe, com a Crist.

A la fi del poema el jo és més misteriós. Se’ns descriu encegat o embruixat per no sabem quina visió clarivident: “Ullprés i sense boires destrio selves”; paradoxalment és quan és cec quan pot veure clar; com deia Foix: “és quan dormo que hi veig clar”. Si al poema 1 el jo era “al ras”, ara de sobte el trobem “destriant selves” com Dant. El “destriar” és la base de l’existencialisme i de la creació⁶²⁶. Tal vegada crida el tu, el lector/a, per compartir aquest do: “Ei, tu”. L’òrgan visual i el vegetal es tornen a unir: “gespes, esbarzers a les palpebres”, com a *L’ou de la gallina fosca*. Recordem que els “catxaps”, és a dir, els conillets quan naixen són cecs. Sembla com si l’eix vertical del primer apartat esdevingués horitzontal en el segon (“crancs” i “selves”). Al poema s’alternen diferents harmonies vocàliques: de la *a* (“Rovellat l’aram”, “penjat”, “crancs”), de la *e* tancada en occidental (“què farem”, “ullprès”) i de la *a-e* (“àngels-cadàver”). Aquests dos primers textos de “De paper de vidre” són dels més surreals de Navarro.

El poema 3 de “De paper de vidre” diu:

L’enterrada mou rocams vora les ungles de la lluna, mou l’Ifac, puny de la mar. Nus, els àngels s’esbarren pels llanternons, llançant al terra caragols de freda llauna els llavis de l’ull corb. Enfurit calcigo l’escarabat de la Gran Plaça.

Les galiotes passen pel mar de la meua copa. (De paper de vidre, 3, complet).

Aquest poema consta de dos paràgrafs, el darrer curt. La imatge inicial recupera el joc de mans del poema 1: “L’enterrada⁶²⁷ mou rocams vora les ungles de la lluna, mou l’Ifac, puny de la mar.” (“De paper de vidre”, 3, f. 1) L’al·literació de la vibrant (“enterrada [...] rocams [...] vora”), la rima en *a* (“mou rocams [...] mou l’Ifac [...] la mar”) i les comes connoten l’esforç que realitza l’Enterrada. Potser aquesta és la mar o la lava. Paradoxalment aquesta actua, “mou” i “remou”, quan és morta. Al poema 1 també llegíem: “Em moc al ras”. El jo era “al ras” mentre que ací l’enterrada potser ha estat soterrada viva, o té telepatia.

La lluna apareix animalitzada: posseeix ungles, és a dir, pot arrapar com en “Mots inhàbils” (4, f. 2). Potser el sintagma “les ungles de la lluna” siga una metàfora *B d’A*; les “ungles” són les llunes dels dits; la lluna [*A*] té “ungles” [*B*]; els dits es clouen en un puny, un element habitual eroticopolític en la poesia navarriana des de *L’ou de la gallina fosca*. Ací trobem una metàfora *A, B*:

⁶²⁶ Com ha destacat Marrugat (2013: 336) en la frase de Navarro que diu: ¿Per què voleu destriar el cànem d’aquesta corda?” (fi de “Coltell al cap”).

⁶²⁷ Tenim adjectius violents nominalitzats; com aquesta “enterrada” però també: “Els enforcats” (“De paper de vidre”, 4) i els sinònims “albat” i “ofegat” (“De paper de vidre”, 9).

“mou l’Ifac⁶²⁸[A], puny [B] de la mar.”; aquest heptasíl. lab enllaça i rima amb l’inici del llibre: “L’enterrada mou rocams [7]”. La mar és la Mediterrània, i torna a aparèixer a la darrera línia. Com ja havia previst el nosaltres al poema 2, els àngels cauen: “Nus, els àngels s’esbarren pels llanternons llançant al terra caragols de freda llauna, els llavis de l’ull corb” (“De paper de vidre”, 3, f. 2). Destaca l’aèrea al·literació de *la ll*: “llanternons”, “llançant”, “llauna”, “llavis” i “ull”. Els àngels, “nus” però perillosos, com ja apareixien a *L’ou de la gallina fosca*, tenen una mort horrible: cauen travessant els vidres de les cúpules, els “llanternons”, potser de les esglèsies.

No sabem de qui fugen els àngels-aus o per què s’equivoquen o embogixen. Potser escapen dels crancs o d’Ifac. El “nu”, com en Adam i Eva, apareix només en la condemna, en la caiguda. Quan cauen tomben objectes metàl·lics, potser gàrgoles: “caragols de freda llauna”; aquests són freds, rovellats, perillosos, com el bec del corb; l’àngel, com el caragol, és alhora masculí i femení: “la mar” (f. 1) i “la mar” (final). El món del travestisme, de la màgia i del misteri acostava Navarro a Brossa i a Foix. El “corb” acompanya com a adjectiu el mot “ull”⁶²⁹. Fònicament tenim en el passatge aquests jocs: “freda ll[a]una” i “ull [c]orb”. Els caragols són el símbol del vertigen, del moviment circular en la caiguda; en una lectura arquitectònica equivaldrien a unes escales de caragol que s’enderrocarien. L’ull és negre o fosc com el corb, és “[c]orb”; potser és un símbol sexual i per això té llavis. Tal vegada aquestes imatges siguen termes *B* dels àngels (*A*). Els elements de forma circular abunden: “llanternons”, “ulls” o “caragols”; aquest darrer també pot llegir-se com a símbol sexual.

El jo es contagia de la violència: “Enfurit, calcigo l’escarabat de la Gran Plaça.” (“De paper de vidre”, 3, f. 3); l’al·literació de les oclusives és clara. Calafat interpreta la frase políticament; el terme “plaça” seria militar i podria ser la Plaça del Caudillo de València; l’escarabat seria Franco (Calafat, 2002: 75).

La frase final esdevé solitària i suposa una espècie de calma després de la follia de les línies anteriors: “Les galiotes passen pel mar de la meva copa.” (“De paper de vidre”, 3, f. 5). Tant la f. 4 com la f. 5 tenen 14 síl·labes. Trobem una lleu oscil·lació fònica amb la suau al·literació de la *l* i la *m*. El jo es metonimitza en “copa”; abans llegíem els mots “llavis”. Potser el jo és soterrat, o bé és en una posició elevada. Les “galiotes” són polisèmiques; poden ser els vaixells cap a Amèrica; també les barres que atravessen el jo líric o que el crucifiquen; potser són esclaves condemnades a remar. La “copa” també és polisèmica; potser simbolitza la victòria del jo líric; o el joc de cartes. O tal vegada la sea derrotada. La “copa” ens mena al barret de mag; potser aquest és creuat per sabres, per pals o per pensaments. Tal vegada el jo equival al mar; i és ell qui és l’enterrat que mou rocams.

⁶²⁸ Aquest apareix també en *Calabruix* de Salvador: “(Un llampec la imatge antiga/ dels cossos nus a les escumes d’Ifach)” (Salvador, 1985: 47)

⁶²⁹ L’altre adjectiu interessant pel seu valor metafòric és el “brom” final d’aquesta frase; el subratllem: “Àngels de crinera de dacsca cavalquen bous i corallen dins la mar amb xarpes de vidre brom.” (7, f. 1).

Aquest seria aleshores com el caragol, mascle (“Enfurit”) i femella (“L’enterrada”). El poema té estructura circular, ja que el mot “mar” apareix a l’inici i a la fi; com el “caragol” també és hermafrodita: és “la mar” i alhora “el mar”.

El poema 4 de “De paper de vidre” diu:

A dents de vidre, a frec de llavi i llavi: cànem.

Els enforcats fugen en renglera fora teules tèbies. Amb quina pluja besaré els teus ulls? Amb quina cendra ompliré el quadern? Giravolto en firal de llop i llanço penjarolls de lluna.

Galions s’esquitllen pels corredors. (De paper de vidre, 4, complet)

El text 4 acaba de forma pareguda al 3; allí llegíem: “Les galiotes passen pel mar de la meva copa.” (fi de 3); ara trobem ací de nou una oració sola: “Galions s’esquitllen pels corredors!” (fi de 4). Les “galiotes” han crescut i ara són grans (“galions”) i rellisquen, s’oculten, fugen de la vigilància d’algú pels corredors; aquests poden pertànyer a un edifici o a un vaixell. Tornem a trobar potser la inundació de *grills*. . . , la desubicació que veurem al poema 8 amb les barques a l’erola. Trobem una exclamació final, una harmonia vocàlica en *o* tancada (“llop [...] galions [...] corredors”) i una imatge impossible més: uns vaixells dins de cases. L’inici del poema, com la fi, té sols una línia; per tant, podem parlar que aquestes dues emmarquen el paràgraf central.

El poema comença així: “A dents de vidre, a frec de llavi i llavi: cànem.” (“De paper de vidre”, 4, f. 1). Aquest vers enllaça amb els “llavis” i la “copa” del poema 3 i amb el vers final del poema 1; aquest deia: “El cavaller porta un falçó a frec de llavis”. El cànem potser és l’“aram”, allò que uneix el llavi i el llavi de la mateixa persona o de dues: és el bleix, la respiració, el fal·lus, la conversa, és el fil de vida o pensament, els ossos que les parques tallen, “l’aram dels àngels” (inici del text 2); tal vegada és un dels càstics a la vagina del marquès de Sade. Les dents tornen a aparèixer com elements carnívors; ací tallen com el vidre. Potser les dents són fràgils. Tornem a la dualitat de la destrucció o l’amor. El bes o la conversa dels llavis pot ser mortal.

A continuació la imatge s’obri, deixa el primer pla; ara veiem una ciutat o un poble: “Els enforcats fugen en renglera fora teules tèbies.” (“De paper de vidre”, 4, f. 3); la imatge havia aparegut ja a *grills*... (III, 1); allí eren els orats qui paradoxalment fugien en “rengle”. Tornem al poema actual; potser siga una imatge surreal, fàl·lica, o del tarot. Ens suggereix el cànem o la “corda de presos”. Hi ha una lleu “frec”, una al·literació de la *f* i de la sibilant; també trobem un joc paronomàstic “teules tèbies”. Potser aquest sintagma ens indica que som al migdia, o al capvespre, després de moltes hores de sol. Tal vegada les teules són acabades d’eixir del forn. Com sempre en Navarro, cal “fugir” de la casa-parany. No sabem per què fugen els “enforcats”; sobretot si resulta que ja són morts; l’acció és, per tant, impossible, a no ser que s’escapen les seues ànimes.

El sintagma “teules tèbies” sona a “teves”. De sobte irromp el jo líric que llança dues interrogacions retòriques: “Amb quina pluja besaré els teus ulls? Amb quina cendra ompliré el quadern?” (“De paper de vidre”, 4, f. 4/5). El paral·lelisme dels dos quasi decasíl·labs és evident. El jo pregunta al tu com estimar-lo. La pluja de cendra i els abraços ens recorda a una escena amorosa d’*Hiroshima, mon amour*. Estudiem les correspondències consecutives entre les dues preguntes; en primer lloc trobem la “pluja” i la “cendra”; la pluja assacia la set, apaga el foc i aquest esdevé “cendra”. En l’amor primer és el “besaré” i després l’“ompliré”. L’acció “besaré els ulls” és una sinestèsia, ja que mescla gust i vista. Els “ulls” es dirigeixen al “quadern”. El quadern és el lloc d’escriure el passat, les cendres de l’amor. Trobem la pell de l’escriptura, el quadern, per primera vegada a la plaqueta. L’amor i la creació ja són junts.

El jo promet l’amor en el futur. Però en el present no posseeix el tu. Se’ns el descriu solitari: “Giravolto en firal de llop i llanço penjarolls de lluna” (f. 6/7); aquest moviment es reprendrà a la fi de la plaqueta. La imatge del “firal” desert⁶³⁰ és comuna en els 70; ací, però, el “firal” és com el llop; no és un lloc il·luminat sinó fosc; no és un lloc divertit sinó salvatge i perillós. Ja no som a la “Gran Plaça” del poema 3. El jo com un llop salvatge empresonat “giravolta” embogit. No sabem si el jo és l’espectador o forma part de l’atracció. En lloc d’udols a la “lluna” el jo llança “penjarolls de lluna”. La lluna és la plata; amb aquest material es fabriquen les bales que maten els homes-”llops” i els vampirs. Potser el jo estima la lluna perquè aquesta el matarà; potser el jo-llop ja ha matat la lluna. Els “penjarolls” ens menen a la joia o a la fruita. La joia ens suggereix llàgrimes argentades que giravolten llançades al vent; també podem fer una lectura sexual o atlètica; en aquesta el “giravolto” i els “corredors” del final del poema equivaldrien a la masturbació i els “penjarolls” serien el semen. També a la regulació de les mareas i a la menstruació. L’al·literació eròtica de les laterals ocupa les dues darreres oracions.

Fins a la frase final el moviment del poema és aquest: “fugen [...] giravolto [...] llanço”; tot açò és deté amb el “s’esquitllen” de la darrera línia: “Galions s’esquitllen pels corredors!”. Si a la f. 2 fugien els “enforcats” ara tenim els “galions” o naus de vela que naufraguen; el fracàs acompanya tant l’eix vertical de la f. 2 com l’horitzontal ací. Per culpa de l’assassinat de la “lluna” (f. 6), els mariners s’han perdut. El mot “corredors” pot incloure’s dins d’una casa o d’un vaixell. La imatge dels vaixells varats dins de les cases és constant en Navarro. La imatge dels vaixells de vela (“galions”) dins dels “corredors” d’altres vaixells ens remet al doble, a l’espill, al món de la màgia o de l’espectacle, tan estimat per Foix i Brossa, però també pel surrealisme.

El llop i la lluna/nit van units; com en aquest exemple de *Bardissa de foc*: “car el llop de la nit ja rondineja pels cantons.” (“Lluna de terra”, II, f. 4). Els “penjarolls de la lluna” sona a penjolls, i aquests a llops.

⁶³⁰ Aquesta també és una *Fira desolada*, com resava el títol de l’obra mestra de Granell.

El poema 10 de “De paper de vidre” fa:

Punyal de cranc. Pels callissos corren vidriaires d’ombra. Porto coltells a pitram nu, metall rosego i al terra gargotejo un gran falçó d’aram.

Deixeu-me agonitzar amb els monstres dels cellers, deixeu-me! (De paper de vidre, 10, complet)

El text consta de 5 línies, agrupades en 2 paràgrafs. El primer ocupa tres línies. A poc a poc les frases es fan més llargues. El poema arranca amb un primer pla: “Punyal de cranc.” (“De paper de vidre”, 10, f. 1). El sintagma és un tetrasíl·lab rimat; és una imatge averbal. El “cranc” és polisèmic. Del primer pla passem a un pla general: “Pels callissos corren vidriaires d’ombra.”; trobem ara un ofici antic: els treballadors del vidre. En una paradoxa més, el “vidre” és fosc; també els “callissos” són obscurs, “d’ombra”. Els “vidriaires” són els que possibiliten la ficció, però van corrent, és a dir, es fàcil que trenquen el vidre, és a dir, la imatge, i per tant atraguen la mala sort.

En aquest punt irromp el jo i llegim dos dodecasíl·labs: “Porto coltells a pitram nu, metall rosego [12] i al terra gargotejo un gran falçó d’aram. [12]” (“De paper de vidre”, 10, f. 3). El jo també va armat. Ja hem vist a *L’ou de la gallina fosca* el joc “abillat d’armes/nu” aplicat als àngels, ací llegim “a pitram nu”. El “gargotejo” ens indica que potser l’escriptura és una arma; el “gargot” ja havia aparegut a *L’ou de la gallina fosca* associat al terra, millor dit a la pols i l’arena⁶³¹. A “Mots inhàbils”, 2 llegíem: “quan el dia és un gargot al cel”. En el poema que estem analitzant el jo esbossa infantilment un pla, un dibuix, al terra; hi ha un joc antitètic entre l’augmentatiu “gran” i el “falçó” que és per definició una “falç” xicoteta. Malgrat el seu arsenal hiperbòlic, el jo no és més que un albat, mut, que gargoteja o quequeja. A la fi “De paper de vidre”, 1 ja llegíem la unió “falçó”-parla: “El cavaller porta un falçó a frec de llavis.” Rimen en assonant “rosego” i “gargotejo” i “gran” i “d’aram”.

Després d’un punt i a banda, el jo es dirigeix a un vosaltres: “Deixeu-me agonitzar amb els monstres dels cellers, deixeu-me!” (“De paper de vidre”, 10, fi, f. 4)⁶³². La repetició del “deixeu-me” i del signe d’exclamació indiquen una urgència, un crit d’angoixa, una “agonia”. Potser el jo, com diu a la f. 3, és “al terra”. L’acompanyen potser els “monstres”; aquests són no sols “al terra” sinó en el subsòl, en els “cellers”. El vi uneix els dos personatges: el jo voldria un “falçó” per veremar i els “monstres” potser naixen de l’alcohol. La possible mort del jo líric és la primera de la plaqueta “De paper de vidre”; li seguirà la del pallasso al text següent. Si al poema 8 el jo demanava al vosaltres “Veniu”, ara els ho impedeix. No sabem si el vosaltres li farà cas.

⁶³¹ “Gargotejo núvols sobre l’arena amb espill/ de plata.” (“Glossari d’acomiadament”, v. 34/35); i “remoc la pols i dibuixo sangoneres enllà dels núvols.” (I, 13, fi).

⁶³² A *Drumcondra* llegim: “Oh, deixeu-me agonitzar lentament amb la llum del capaltard als jardins del Tiergarten, deixeu-me.” (Navarro, 1991: 67).

El darrer poema de “De paper de vidre”, l’11, és el més breu de la plaqueta i de “Vaixell de folls”, ja que consta de 2 línies i una sola oració; a més, només té tercera persona⁶³³ -com l’ “Epíleg” de *Bardissa de foc*. El text diu:

S’han boixat les fustes de la sínia, i al trapezi un pallasso s’ha occit⁶³⁴ fent a l’espai un gran saltiró.

Podrien ser 3 versos enneasíl·labs: “S’han boixat les fustes de la sínia⁶³⁵, [9] i al trapezi un pallasso s’ha occit [9] fent a l’espai un gran saltiró. [9]”. Hi ha dues imatges de desastre: la impersonal “sínia” es trenca, potser víctima del temps; el pallasso⁶³⁶ mor: és molt valent però no és un trapezista. Com quasi sempre a la poesia navarriana apareix un mort a la fi. L’espectacle o la catarsi dels textos es trenquen. La figura de l’equilibrista era molt cara a Nietzsche. Cal destacar el cultisme o arcaisme “occit”; Navarro torna a emprar el joc augmentatiu/diminutiu: al poema 10 trobàvem un “gran falçó”; i ací, a l’11, un ridícul i absurd “gran saltiró”; però que esdevé mortal. Les dues morts són poc espectaculars. Potser els culpables dels accident són els fugitius vidriaires del poema 10. No sabem si el “pallasso” és un *alter ego* del jo líric agonitzant del poema 10. Potser el “pallasso” és una metàfora *B* del sol (*A*); també aquest té els cabells rojos; una imatge semblant trobàvem a *L’ou de la gallina fosca*. En aquesta lectura el pallasso-sol seria la víctima dels “vidriaires” que duen l’“ombra” de la nit i que apareixien al poema 10. Metapoèticament la plaqueta “De paper de vidre” es romp, acaba, pel seu poema més fi, de paper de vidre. Amb el “salt” s’acaba la plaqueta.

5. 4. “Moira”: anàlisi i interpretació

Navarro publica el poema “Moira”, un dels pocs inèdits, a *La païra dels crançs* (1986). Marrugat explica la seua importància i col·locació a partir de l’oració final del poema:

En efecte, ‘el discurs no és la vida’ igual que ‘la paraula no és l’ésser’ i, doncs, ‘Hoffmann no és Hoffmann’. ‘Moira’ enllaçava perfectament els ‘Mots inhàbils’ de ‘Vaixell de folls’ amb les darreres prosas de *La païra dels crançs*, donant a aquest llibre una forta unitat i fent visible la coherència del desenvolupament de la trajectòria de Navarro. (Marrugat, 2013: 367).

⁶³³ La tercera persona és l’única també als poemes 6 i 7 de “De paper de vidre”. Quasi tot el primer paràgraf del 6 és averbal, amb noms adterminats; aquests dos trets darrers també es repeteixen a l’inici del 4 i el 10. El poema 9 acaba així: “Roses i argila en la gorja de l’albat.”; abans teníem, en paral·lelisme: “Paper de vidre als ulls de l’ofegat:” (9, f. 3)

⁶³⁴ L’altre verb morir és aquest: “Al casalot moren esparvers de pitral blanc.” (6, f. 2).

⁶³⁵ Marrugat posa en relació aquesta sínia “vital” amb la de *grills*. . . (Marrugat, 2013: 323).

⁶³⁶ També a *L’ou de la gallina fosca* el pallasso és amunt, com Déu o els àngels, el dimoni o el pèl-roig Judes suïcidat: “més amunt de la mirada, cabellera/ de pallasso, país dels oriols boigs.” (I, 11, v. 12/13).

Navarro ens conta una narració en forma de monòleg interior⁶³⁷: la mort i posterior soterrament/viatge òrfic d'un jo líric emporuguit, dolent i savi. De fet, si comencem a llegir el text trobem un jo líric moribund que parla/dicta/escriu el seu testament: aquest és tan llarg que trenca la versemblança de l'agonia, com a la tragèdia clàssica. El text s'anomena "*La lluna es movia entre les columnes*"⁶³⁸; per empatia creiem que "aquest discurs impossible"⁶³⁹ és el discurs entre parèntesi que ocupa des de la fi de "columnes" (fi d'f. 3) fins la fi del text. Per tant, tenim una *mise en abîme*, un relat autodiegètic si considerem, per empatia, que el jo líric de la f. 2 és el mateix que el de la f. 10 i línies següents⁶⁴⁰; de fet, és un dels textos més egòtics de Navarro.

L'oliver juga amb la repetició i el desdoblament, com en un mecano, d'un nombre reduït d'elements. Sobre el doble escriu metapoèticament més avall: "Veig a les aigües la imatge de la meva rèplica." (f. 18); per exemple, el té a l'inici "Gel als llavis" i méa avall llegim "i toco el fred amb les nafres dels meus llavis" (f. 16). El text es cohesiona circularment amb dos repeticions: en primer lloc comença amb la cita de Hölderlin en alemany i quasi acaba amb la traducció d'aquesta sense cursiva, ja navarriana: "Tornaran demà les gralles a omplir aquestes terres?" (f. 28); en segon lloc també apareix com a tema constant la impossibilitat del discurs: "un discurs impossible" (f. 3) es concretitza en "Aquest discurs impossible" (f. 7); quasi al final llegim: "Inútil i impossible discurs" (f. 30) i a la fi "si saps que el discurs no és la vida".

El títol intradiegètic es desdobra; apareix com a "*La lluna es movia entre les columnes*" (f. 4) i dins del parèntesi així: "mentre la lluna balla entre les columnes, i el carruatge, que fa el camí de creu, aixafa els bulbs dels galdiols que la pluja ha anat descobrint entre el fang." (f. 5); al seu torn el "carruatge" torna a la f. 14: "El carruatge s'enduu el fustam del meu cos." ("Moira", f. 14); però també l'assassinat vegetal: "Oh, els meus ulls sota les potes dels cavalls, gladiols esclatant entre el fang de març" ("Moira", f. 27). Fins i tot trobem alguna anàfora: "Rodes de foc incendien la nit cremant les bigues que penjen del cel" (f. 19) i "Rodes de foc incendien la nit i cremen els cels." ("Moira", f. 24). Hi ha a més dues mininarracions: primer els gladiols es descobreixen i després els xafen; primer cremen les bigues penjades i després el cel. Sobre aquest poema plana la idea de l'Etern Retorn i de la *vanitas vanitatis* de l'*Eclesiastés* o *Cohèlet* (Coh, 1, 9).

Subratllem el text en diferents colors perquè veieu només les repeticions; fora queden els sinònims. Aquest text s'adiu a l'opinió de Jordi Marrugat sobre *grills*...: "poemes en els quals es

⁶³⁷ Navarro ho explicita i ho practica a bastament a *Drumcondra*. El monòleg és fonamental de *Magrana* fins hui (2015).

⁶³⁸ Potser el títol remet al poema "L'arxipèlag" de Hölderlin, el vers inicial del qual encapçala el text navarrià; allí trobem una lluna i uns estels que més bé canten que no ballen (v. 30/34). Les columnes (v. 68) o els temples (v. 193) són de les ciutats gregues clàssiques elogiades i evocades en l'elegia de l'alemany (Hölderlin, 1999).

⁶³⁹ Com indica l'f. 6: "Aquest discurs impossible". Els altres "aquests" apareixen a l'f. 20: "aquesta pena [. . .], aquest desert, aquest desolat paisatge". Hi ha una unió discurs-ànima; potser perquè tot és discurs.

⁶⁴⁰ "Gel als llavis. El foc s'enfugí del meu cos." (f. 2) i "És ara i és mai: Vosaltres no podeu veure el foc de la meva mirada. M'han ferit, m'han ferit." (f. 9/12).

genera una dialèctica autònoma no racionalista -que, per tant, pot seguir-se, però no parafrasejar-se mot per mot, ser sotmesa a interpretacions literals -entre destrucció i creació, i vida, temporalitat i mort.” (Marrugat, 2013: 307).

Moira

Keheren die Kraniche wieder zur dir?

F. Hölderlin

Gel als llavis. El foc s'enfug del meu cos. La batalla està perduda i començo un discurs impossible: *La lluna es movia entre les columnes*. (Tenir la sensació de veure, i restar mut a l'altra banda dels sentits, mentre la lluna balla entre les columnes, i el carruatge, que fa el camí de creu, aixafa els bulbs dels galdiols que la pluja ha anat descobrint entre el fang. És ara i és mai. Aquest discurs impossible. Parlar del que no es pot parlar, malgrat el consell del filòsof de Viena enamorat de l'esquelet del llenguatge. És ara i és mai: Vosaltres no podeu veure el foc de la meva mirada. M'han ferit, m'han ferit. Tinc el pitram brut de sang. La lluna em crema la pell, crema la llum. El carruatge s'enduu el fustam del meu cos. Per què ploreu? Camino per les ombres i toco el fred amb les nafres dels meus llavis. Albiro el país dels planetes, l'enorme torre de les esferes, el càntic ancestral del vent quan creua el bosc, la destal que il·lumina, al si de la terra, les amples sales minerals. Veig a les aigües la imatge de la meva rèplica. Rodes de foc incendien la nit cremant les bigues que pegen del cel, ànecs com cendres vives creuant l'espai que no coneix fronteres. On podria escondir el meu dolor, aquesta pena que em menja l'ànima, aquest desert, aquest desolat paisatge? A qui pertany aquesta veu? Qui, emboscant-se, m'ha dit: *Llença el teu pa a l'aigua, omple la terra de cavalls i després fuig, corre, amaga't a la pols?* Rodes de foc incendien la nit i cremen els cels. La mort s'estén sobre els llençols en acabar de fer l'amor: Entre dues negacions s'obre un buit de silenci. Oh, els meus ulls sota les potes dels cavalls, gladiols esclatant entre el fang de març i l'arc de la lluna que fereix els camps! Tornaran demà les gralles a omplir aquestes terres? Inútil i impossible discurs quan creus que la paraula et salvarà; has inventat la gramàtica i Déu, però els daus de l'atzar et governen. A qui parles, si saps que el discurs no és la vida?).

Comencem per l'“inici” encara que siga “impossible”, com s'encapçalava *Bardissa de foc*. La mort del jo líric se'ns descriu amb un circumloqui metonímic: “Gel als llavis. El foc s'enfug del meu cos.” (f. 1/2). Aquest inici averbal, imatgístic, breu i substantiu és equivalent, per exemple, al següent títol de *La paura dels crancs*: “Coltell al cap”. La imatge del fred⁶⁴¹ es reprén més avall:

⁶⁴¹ El fred (a banda del “foc”) també apareixia als versos inicials dels textos III, 8 i 9 de *grills*. . . i a la plaqueta “Els

“Camino per les ombres i toco el fred amb les nafres dels meus llavis.” (f. 16). Com sempre en Navarro abunden les oposicions lèxiques: al v. 1 el “gel” s’oposa al “foc” però l’encadenament imatgístic és lògic. La f. 2 és un circumloqui potser eufemístic per evitar dir “sóc mort”: “El foc s’enfuig del meu cos.”; l’alé o foc vital es personifica i deixa el jo líric reduït metonímicament a “cos”; al capdavant, l’alé o l’ànima se’n va amb Déu com es diu a Cohèlet⁶⁴². El camí entre les ombres ens remet a la dificultat: de l’escriptura, del descens a l’infern de l’ànima, d’Orfeu, de Dant etc... Potser el jo és també una ombra⁶⁴³, un cec com veurem a la f. 16. El jo/cos s’aferra als metonímics “llavis” com a darrer reducte de vida; els llavis són oberts com en extertors agonitzats, com nafres en una metàfora *B* (nafres) *d’A* (llavis): en sinestèsia els llavis no parlen ni mengen (oïda/gust) sinó que toquen el fred. La sensació (el fred) esdevé en metonímia l’objecte sensitiu; potser és el símbol de la mort com a l’inici del text. No és fins la f. 11 que descobrim la causa de la mort del jo: “M’han ferit, m’han ferit. Tinc el pitram brut de sang. La lluna em crema la pell, crema la llum. El carruatge s’enduu el fustam del meu cos.” (f. 11/14).

De sobte, veiem que el jo ha mort per l’acció violenta d’una tercera persona plural desconeguda (“M’han”), potser les personificades “lluna” i “llum”; sempre que considerem aquesta darrera com a subjecte. Ja a l’inici del poema llegíem: “La batalla està perduda” (f. 3). És curiós que els tres noms de la f. 13 siguin femenins, fet que potser enllaçaria amb la concepció d’un jo líric femení, si considerem que “pitram” és la versió culta de “mamellam o mamilles grosses”. Aquesta imatge ens remet potser a la via làctia o a les estàtues matriarcals prehistòriques; o potser a una Moira del títol o bé a “La lluna” del text o a Hipàtia, astrònoma assassinada i protagonista de *Salvatge!* El “pitram” apareixia ja a *Bardissa de foc*⁶⁴⁴. Potser “pitram”, com després “fustam”, només és una mostra del gust de Navarro per la terminació col. lectiva *-am*. La llum pot ser fruit del tret. La pell resta presonera, com el discurs entre parèntesi⁶⁴⁵, entre la lluna i la llum; la reflecteix, l’expulsa com el foc de la f. 2, perquè la “pell”, metonímia del cos/jo, és morta. En tot cas, aquest cremar-se en/per la llum sembla més una imatge “real” que una voluntat/voluptat misticoreròtica com en Jàfer⁶⁴⁶. L’al·literació de les oclusives i la *m* de les f. 11, 12 i 14 acompanyen la incisió letal i el broll de la sang. Enmig resta, solitària i impossible, l’elevació mística de la lateral a la f. 13, número de la mala sort: “lluna”, “pell” i “llum”. També acompanyen i puntuen la violència la rima

guants del fred” i el seu poema homònim.

⁶⁴² “L’home no és amo del seu alè de vida i no pot retenir-lo; ningú no té poder sobre el dia de la mort. Ningú no s’escapa del combat, i la maldat no salva el qui la comet.” (Coh, 8, 8).” Sí, recorda’t del teu creador [...] abans la pols no torni a la terra, / el lloc on era, / i l’alè de vida retorni a Déu, / ell que l’havia donat.” (Coh, 12, inici del 6 i 7).

⁶⁴³ “Al capdavant, qui sap què convé a l’home durant la vida, durant els dies comptats de la seva vida fugissera, que ell travessa com una ombra?” (Coh, 6, 12).

⁶⁴⁴ “M’aturo vora les aigües. Em giro a qui em crida: una pedra de ferro em traspasa el pitram. // És ara quan arriba el silenci?” (*Bardissa de foc*, “Camp de les aigües”, VII, fi).

⁶⁴⁵ Com les persones entre dates com diu bellament el Piera de *Presoners d’un parèntesi*.

⁶⁴⁶ En Jàfer creiem que s’acosta més a la concepció de Bachelard: “Morir por amor en el amor, como la mariposa en la llama, ¿no es acaso realizar la síntesis entre Eros y Thanatos? (Bachelard, 1989: 59).

interna en *a* assonant i les oclusives: “Tinc el pitram brut de sang”; també la repetició desesperada de “ferit” i “crema”⁶⁴⁷; semblen un tam-tam macabre, una processó sonora que acompanya el pas del carruatge sobre les llambordes; recordem els poemes mallorquins de *grills*...

La imatge del carro s’associa a la mort⁶⁴⁸, al transport del taüt on rau el “fustam del meu cos”; en una metàfora *B d’A* el cos del jo (*A*) esdevé un fustam (*B*); segons el *DFab* el “fustam” és un conjunt de fustes d’una obra o edifici: “les bigues del cel”⁶⁴⁹. L’incendi hiperbòlic, apocalíptic crema i acaba amb la fosca: passem “de les bigues que pengen del cels” a “els cels” en una acció consecutiva. L’edifici, però, és celest, és la nit o la fosca o la casa dels morts; el caminant del mur d’Espriu (Marrugat, 2013: 342) és el propi jo líric com veiem a la f. 16 dantescamment: “Camino per les ombres” Abans, però, a la f. 15, apareix una interrogació retòrica: “Per què ploreu?”. El vosaltres poden ser els creients, la família o els apòstols davant el soterrament de Crist abans de la resurrecció. Potser el jo líric és el Crist savi que els vol aconhortar quan torna. Potser les ploraneres del *Cohèlet*⁶⁵⁰ que ronden pel carrer del jo com a voltors. La imatge del carruatge que llegíem a la f. 14 ja havia aparegut a l’inici del text. Aquell “camí de creu” pot ser també metafòric: és el *Via Crucis*, el camí de la passió de Crist, el del jo líric a “Moira”. La creu és també la incògnita, el silenci. Si tornem allí llegim:

La batalla està perduda i començo un discurs impossible: *La lluna es movia entre les columnes*. (Tenir la sensació de veure i restar mut a l’altra banda dels sentits, mentre la lluna balla entre les columnes, i el carruatge, que fa el camí de creu, aixafa els bulbs dels gladiols que la pluja ha anat descobrint entre el fang. És ara i es mai. (Moira, f. 3/5).

Aquesta f. 3 ens remet al poema “L’inici impossible” que encetava *Bardissa de foc* i que deia: “Començo el camí que Alfa traçà més enllà de la murada del temps”; ací, en lloc del “més enllà” llegim “a l’altra banda dels sentits” (f. 5); tots 3 –llenguatge, sentit i temps- ens limiten, són “les fronteres” (f. 20). Deia Wittgenstein que les persones lluiten amb el llenguatge; afegeix Navarro: i perden car és una “batalla perduda”.

El títol “*la lluna es movia entre les columnes*” es reprendrà sense cursives dins; no sabem si és una cita externa. “A l’altra banda” del parèntesi retorna el poder de les imatges inicials. L’oració “Tenir la sensació de veure, i restar mut” ens introdueix en el món audiovisual que serà un dels elements cohesionadors del text. Al llarg del poema s’alternen vista i parla; per exemple, “Parlar del

⁶⁴⁷ Aquesta en forma de quiasme: *SN detetminat* (“la lluna”) + “crema” (. .) + “crema” + *SN determinant* (“la llum”).

⁶⁴⁸ El carro era el transport encara normal als anys 50 a Oliva. Hem vist més amunt, com apareixia a *grills*. . . , *Bardissa de foc* i veurem també, en una imatge semblant amb ulls/bulbs, a *Salvatge!*

⁶⁴⁹ “Hipàtia, Hipàtia, entre les bigues ardents, els algesps i els marbres: els cavalls se te’n fugen pels cels del camp” (*Salvatge!*, III, f. 3/4).

⁶⁵⁰ V. Coh, 12, 5: “L’ametller floreix, / la llagosta s’engreixa/ i la tàpera madura, / però l’home s’en va/ al seu estatge etern, / i les ploraneres ja rondon pel carrer.”

que no es pot parlar” (f. 8) i “no podeu veure el foc de la meva mirada” (f. 11). “Tenir” la sensació no equival a “veure” i, és clar, “restar mut” és el contrari de parlar. Hi ha una diferència, però: mentre la vista se’ns afirma o nega al llarg de tot “Moira”, la negació de la parla només apareix a l’inici.

Pel que fa a la vista, el poema és dominat per fosca de la nit que és a punt de no ser, entre tanta “llum” i “lluna”. Verbalment trobem dos sinònims visuals com “Albiro” i “Veig” a l’inici de les f. 17 i 18; aquests són precedits i seguits per una mena de jo cec: “Camino per les ombres i toco el fred amb les nafres dels meus llavis.” (f. 16) i “Oh, els meus ulls sota les potes dels cavalls” (f. 27). Paradoxalment, se’ns nega la vista alhora que “Moira” és visualment molt potent; no debades els cecs també somien o com deia Foix “és quan dormo que hi veig clar”, encara que vaja a les palpentes, “tocant” (f. 16). A diferència de l’alternaça vista/no vista de “Moira”, la parla passa de ser “impossible” (f. 3 i f. 7) o de “restar mut” (f. 5) a ser no només possible sinó sovintejada al llarg del text. Malgrat les “nafres dels meus llavis” (f. 16) no podem deixar de parlar, no podem ser fora del llenguatge/món com digué Wittgenstein i Navarro cita a *Bardissa de foc* (“Lluna de terra”, V). El llenguatge és Déu, alfa i omega, paradoxa pura, espai “que no coneix fronteres” (f. 19), espai d’espais, temps de tots els temps, rei de reis: “És ara i és mai”. L’expressió deconstrueix la popular dita “ara o mai”. Així mateix el passat no és possible: la lluna que no es “movia” passa a moure’s i “ballar” en present (de la f. 4 al 5); el futur no és possible tampoc: “tornaran [...] no et salvarà”. Com llegíem a l’inici de *Bardissa de foc*, el camí o destí ja està traçat.

Si tornem a la f. 5 llegim com el títol de la f. 4 apareix variat a la f. 5. El “moviment” passat (“es movia”) de la lluna ara es concretitza en “ball” present -potser històric. La lluna i el carruatge es personifiquen i es mouen: però mentre que la primera balla i s’eleva al·literada per les laterals de les “columnes” (f. 4) potser “ancestrals” (f. 17), el segon ocupa el grau més baix de la verticalitat: s’arrossega amb dificultat, acompanyat per l’al·literació de les oclusives, ensopgant amb els gladiols, amb l’“espai de l’excrement” i del fang. Aquesta unió culte/popular exemplificada ací la destacava ja Jaén (1986: 12). El ball és rítmic i harmònic i l’aixafament no. La imatge dels gladiols es repetirà a la fi de text: “Oh, els meus ulls sota les potes dels cavalls, gladiols esclatant entre el fang de març i l’arc de la lluna que fereix els camps!” (f. 27).

Els dos passatges són correlatius: primer la pluja “descobreix” els rimats “bulbs/ulls” i després els destrossen, com la vida: naixement i mort. El verb “descobreix” també permet la lectura implícita de trobar (cercar o no), fins i tot la de saber: per exemple quan “descobrim” que som-cap-a-la-mort. El “fustam” és compartit pel “cos” però també pel taüt, el carro, o l’edifici (“bigues”). Ací no trobem explicitat el cadàver sobre les “aigües”⁶⁵¹. El trontolleig del carro fa “moure’s” la lluna o el cadàver caient al mirall de l’aigua. El verb “ballar” vol dir també segons el *DFab* “no

⁶⁵¹ Aquestes apareixen només a la f. 18 i en singular a la f. 24.

estar, una cosa, segura sobre la seva base, no estar fixada, venir baldera.”; com llegim a la f. 19 o 25, la nit, i per extensió la lluna, són atacats -sembla- per “rodes de foc”: potser són estels fugaços o els raigs solars del carro de Zeus o de la lluna. És a dir, la lluna balla i cau a l'alba. Els “carruatges” (f. 5 i 14) ens menen als cavalls (f. 27) i alhora a les “Rodes de foc” (f. 19 i 25). Aquestes a *La nit* de Van Gogh.

Els “ulls” (A) metonímics del jo líric esdevenen els “gladiols” (B) de la f. 5. La imatge de la pluja i el fang ens suggereix l'inici de *La Terra gastada* d' Eliot⁶⁵² i es repetirà a molts passatges navarrians. Els ulls i el jo són soterrats, vius o morts en terra, potser amb el cap fora a punt de ser xafats pels cavalls dels enemics, potser el sol. Segons el *DFab* el “gladiol” pot ser “vermell”, de color sang; a més, és junt al lliri de blat una planta “de coltell”; és curiosa la imatge del “coltell” aixafat, acoltellat. L'al·literació de les laterals i la sibilant acompanya la pluja/sang i l'oclusiva ratlla la cacofonia com en el passatge anterior: “els bulbs dels gladiols” i “gladiols esclatant”. La rima en *a* puntua l'escena i el trepig, sobretot a la fi dels tres hendecasílabs encadenats de la f. 27: “cavalls [...] esclatant [...] fang de març [...] camps”.

Navarro empra la interjecció “Oh, els meus ulls” en boca del jo líric amenaçat. El gerundi indica que la seua tortura és simultània a l'exclamació, que és present continu. O tal vegada tot és pura ficció: és ara i és mai. En tot cas el jo líric és pregonament desesperat: “On podria escondir el meu dolor, aquesta pena que em menja l'ànima, aquest desert, aquest desolat paisatge?” (f. 20). Navarro aprofita l'enumeració trimembre per el·lidir el verb “podria” i per enllaçar les metàfores A, BBB. El jo líric, mort el cos, es redueix o es metonimitza en “ànima”, i aquesta en el seu sentiment, en els sinònims “dolor” i “pena”; aquests són tan intensos com indica la tripitació del díctic “aquest” que hiperbòlicament ho redueix tot a aquesta angoixa corporal (“dolor”) o sentimental (“pena”). Darrere trobem la indefugibilitat del sol·lipsisme existencial que contagia el dolor a tot l'extern (“desert” i “desolat paisatge”) que envolta el jo líric metonimitzat en “ànima”. Aquesta (A) esdevé el terme real del “desert” i de seu sinònim “desolat paisatge”; aquests esdevenen de cop i volta mirall i correlat objectiu de la solitud del jo líric. Sense cos/espai -títol de Seguí- tot és a la vista, res no es pot “escondir”, que és un “amagar ancestral”: ocultar perquè no es veja, però també perquè no es “conega” (f. 20). No sabem quin secret vol el jo líric. Sembla que el “podria” és en realitat un “voldria” que no podrà acomplir-se. L'ànima també es voldria incorpòrea i eterna i és menjada, com el cor de l'enamorat per la *midons* en les llegendes medievals.

Ja abans havien aparegut referències a la vista. Sembla com si el jo líric fóra ignorant de la seua mort: com si malgrat ser cec tinguera “la sensació de veure” (f. 5)⁶⁵³. La mort suposa deixar de

⁶⁵² En traducció de Joan Ferraté: “Cruel arriba el mes d'abril, llevant/ lilàs en terres mortes, barrejant/ memòria i desig, estarrufant/ amb la pluja les arrels ertes. / L'hivern ens va tenir calents, colgant la terra sota neu d'oblit, peixant/ vides soportes amb tubèrculs.” (Ferraté, 1977: 19).

⁶⁵³ Potser Navarro té present l'aforisme 6. 52 del *Tractatus* de Wittgenstein: “Tenim la sensació que fins i tot quan

sentir el cos i els sentits: “(Tenir la sensació de veure, i restar mut a l’altra banda dels sentits,” (v. 5); ni sensacions tàctils, ni visuals ni auditives. Els llavis freds i muts ens menen a la manca d’alé i de paraula; la persona, animal racional i per tant lingüístic, deixa de ser-ho quan no parla. I no parla perquè o bé és mort o bé no té res a dir o no pot. A *Cohèlet* 2, 14 llegim: “El savi té ulls a la cara, / el neci camina a les fosques/ Però em vaig adonar que l’un i l’altre tenen el mateix destí.” Com el neci, o Orfeu o Dant, també el jo “Camino per les ombres” (f. 16) i mor. També morí el savi Wittgenstein, homenatjat a la f 8: “Parlar del que no es pot parlar, malgrat el consell del filòsof de Viena enamorat de l’esquelet del llenguatge.”; aquest aforisme superracional, antimetafísic, cloïa el seu *Tractatus logico-philosophicus*⁶⁵⁴. Al capdavall, com Sant Tomàs o la malaurada Sèmele, les persones només creuen si veuen i toquen, i fins i tot açò, la realitat de les sensacions, són posades en dubte pels filòsofs (Descartes, Schelling, Locke, Hume, Wittgenstein⁶⁵⁵). El mateix *Cohèlet* limitava el coneixement de les persones: “l’home no pot comprendre l’obra de Déu, el que hi ha sota el sol” (Coh, 8, 16-17); i molt menys la vida ultraterrena de l’ànima (Coh, 6, 12⁶⁵⁶).

Ara bé, la dificultat del parlar ve pel tema de la parla i pel subjecte parlant. Algunes preguntes cabdals són aquestes: podem parlar del que no és sota el sol, del que hi ha sota el terra, el que hi ha després de la mort? Podem veure després de la mort? L’obra ens perviurà? Per al *Cohèlet* no, tampoc per a Foucault⁶⁵⁷. La possibilitat de veure Déu és la salvació per al cristià però alhora la certitud (potser cercada) de la seua mort; només els elegits (i ja morts) hi poden accedir; com diu el poema “Moira”: “És ara i és mai: Vosaltres no podeu veure el foc de la meua mirada.” (f. 9/10). Aquest vosaltres, potser són els lectors, o en general qualsevol persona. I tanmateix, malgrat tot la visió és possible: ahí tenim els místics, Rimbaud, els folls... En paraules de Wittgenstein: “L’inexpressable, tanmateix, existeix. Es mostra, és el que és místic.” (*Tractatus*, 6. 522). El poeta és, per tant, aquell que veu i ens narra; com en tants altres elements del poema, el verb “veure” es repeteix de diferents maneres; a banda de les ja esmentades⁶⁵⁸ trobem els sinònims “albirar” i “veure” a les frases 17/18:

Albiro el país dels planetes, l’enorme torre de les esferes, el càntic ancestral del vent quan creua el bosc, la dextral que il. lumina, al si de la terra, les amples sales minerals. Veig a les aigües la imatge de la meua rèplica.

En aquest fragment trobem ja l’estil navarrià de *Magrana* en avant, és a dir, l’enumeració

totes les possibles preguntes científiques s’han contestat, encara no s’han tocat gens els nostres problemes vitals. Ben cert, aleshores no queda, justament, cap més pregunta; i precisament això és la resposta”.

⁶⁵⁴ En traducció de Josep M. Terricabras: “D’allò de què no es pot parlar, cal guardar-ne silenci.”

⁶⁵⁵ V. *Tractatus*, 6. 431 i subcapítols

⁶⁵⁶ “Perquè, qui serà capaç d’explicar-li allò que passarà després d’ell sota el sol?”

⁶⁵⁷ Escriu Foucault: “todo eso para que no quede nada de esa pobre mano que las ha trazado [...]?” (Foucault, 1978: 354).

⁶⁵⁸ “Tenir la sensació de veure” (f. 5) i “Vosaltres no podeu veure el foc de la meua mirada.” (f. 10); o els ulls de la f. 27.

d'imatges-sintagmes en asíndeton. El jo és alhora molts en l'eix vertical: l'astrònom del cel i el Dant que a la *Divina Comèdia* entra en el bosc i es troba els cercles de les ànimes; potser és el jo una ànima d'allí com diu a la f. 20. L'enumeració és plenament substantiva: els *SNs* determinat i singular tenen un *SP* introduït per “de” i amb un nom també determinat (ex: “el país dels planetes [...] el càntic ancestral del vent”...). El “vent” i la “terra” es personifiquen: el primer canta (la “veu del vent” diu el *DFab*) i la segona té un metonímic “si”. A l'inrevés que la veu humana, “impossible”, la del vent és “ancestral” i eterna. Si el vent es mou en horitzontal, el raig, “la destrat que il·lumina”, ho fa en vertical. Aquesta “destrat” és una imatge en absència *B* de moltes coses: un raig (de tempesta), un raig de lluna o de sol, o l'esclatxa d'un volcà; o la mirada d'amor, el *coup de foudre*. La destrat il·luminadora és en el fons sinestèsica: tacte/vista. En el fons també “sales minerals” inclou “sals minerals”.

La violència és una constant en Navarro, disfressada de natural com en aquest passatge: “Oh, els meus ulls sota les potes dels cavalls, gladiols esclatant entre el fang de març i l'arc de la lluna que fereix els camps!” (f. 28). La “destrat” (f. 17) és una arma com “L'arc de la lluna”; aquests ens mena a l'arc de sant Martí, a la lluna creixent o minvant, potser a la caiguda de la lluna, en paràbola. La violència és arreu: s'“aixafa” (f. 5) i després “esclatant” (f. 28) els rimats i metafòrics bulbs/ulls, els “camps” són ferits (f. 28) per la lluna metaforitzada en aixada, com el “pitram brut de sang” del jo que exclama -sense exclamacions-, dessagnant-se: “M'han ferit, m'han ferit.” (f. 11/12); no sabem si vindrà algú a salvar-lo. La mirada del jo és ígnia (v. 10) davant l'enemic però mils són els incendis i la crema i els esclats (f. 19, 25 i 28), però “el foc s'enfugí del meu cos.” (f. 2) en la “batalla” (f. 3). El foc hiperbòlic ataca el cel (19 i 25), la terra (f. 17), pot ser perquè el cos del jo líric es crema i amb ell tota la seua cosmovisió i món extern. La imatge ígnia tan navarriana de la “cendra” volant-se, és ací animalitzada en “ànecs”: “Rodes de foc incendien la nit cremant les bigues que pengen del cel, ànecs com cendres vives creuant l'espai que no coneix fronteres.” (f. 19); les “cendres” són “vives”⁶⁵⁹ en la paradoxa de la retòrica, és a dir, allí on res és “impossible” i no es “coneix fronteres”, tampoc lògiques.

La immensitat del paisatge tant de la f. 17 i de la f. 29 empetiteix la figura del jo líric o el superheroïtza: veu tot “el país” amb els adjectius intensificadors “enorme” i “amples”. El passatge acaba amb una referència al doble, a la “rèplica del jo”: “Veig a les aigües la imatge de la meua rèplica.” Sempre en Navarro, des de *grills*. . . , les aigües apareixen en plural. Potser el jo és un Narcís o un mort. Potser el jo no és un fantasma, ja que es veu a l'espill; potser el jo sí que és mort i el seu doble és ser mort. Tornem a llegir el fragment: el jo veu no la “rèplica”, sinó la “imatge d'aquesta”, el doble del doble, la seua imatge infernal; si dues “negacions” fan una afirmació, potser el jo es viu i s'hi veu.

⁶⁵⁹ A la fi de *L'ou de la gallina fosca*, I, 6: “Esventeu els ullets de les darreres cendres, la terra té fam!”.

El poema començava així: “La batalla està perduda i començo un discurs impossible” (f. 3) i acaba de la mateixa manera:

Inútil i impossible discurs quan creus que la paraula et salvarà; has inventat la gramàtica i Déu, però els daus de l'atzar et governen. A qui parles, si saps que el discurs no és la vida?).

A la impossibilitat de parlar o crear perquè sempre és massa i ja és tot dit (v. *Cohèlet*, 6, 11), a la irrealització de l'Obra mallarmeana, hi ha l'origen del silenci de molts creadors. A la impossibilitat de vèncer en “batalla” la mort, o bé de continuar vivint després d'ella, afegeix Navarro a la fi de “Moira” el tema de la mort de Déu o de la impossibilitat de la salvació. Aquest és un tema clau des del Romanticisme fins ara; Wittgenstein deia a l'aforisme 6. 432 del seu *Tractatus* : “A allò que és més elevat, li és plenament indiferent *com* sigui el món. Déu no es revela en el món.”. Per al jo navarrià l'home és sol a l'univers⁶⁶⁰. El govern de l'atzar ens mena al caos originari grec o al *fatum*, però també al cop de daus de Mallarmé. Hi ha un joc fònic entre “daus” i “déus”⁶⁶¹. Per acabar, Navarro enllaça dues cites: la primera de Nietzsche, pertanyent a *L'ocàs dels ídols*⁶⁶²:

la razón en el lenguaje: ¡oh qué vieja hembra estafadora! Me temo que no nos libramos de Dios mientras sigamos creyendo en la gramática... (Nietzsche, 2014: 170).

I la segona de Foucault, en concret, la fi de *L'arqueologia del saber* :

No pueden soportar (y se les comprende un poco) oírse decir: ‘El discurso no es la vida: su tiempo no es el vuestro; en él, no os reconciliaréis con la muerte; puede muy bien ocurrir que hayáis matado a Dios bajo el peso de todo lo que habéis dicho; pero no penséis que podéis hacer, de todo lo que decís, un hombre que viva más que él (Foucault, 1978: 355).

Si tot és ja dit, si no hi ha res sota el sol, Navarro cita i cita, com ceurem sobretot des de *Magrana*. Tot és vanitat deia el *Cohèlet*. Només el que fa Déu és perdurable (Coh, 3, 14) mentre que el que fa l'home, el discurs inclòs, és corruptible i caduc com ha passat amb les generacions anteriors i passarà amb les posteriors (Coh, 1, 11). Calen unes altres preguntes: però què passa si Déu no existeix? I encara més, què passa si a més desapareix l'autor de l'assassinat o l'autor /escriptor com deien Barthes i Foucault? Què passa si fins i tot desapareix l'home com diu Foucault?

El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro

⁶⁶⁰ Com Crist a *Salvatge!*, Isaac a “Arqueologia del saber” o Hoffmann a “Coltell al cap”.

⁶⁶¹ També al poema de *Corrent de fons* de Ventura anomenat “Déus juguen daus”.

⁶⁶² Escriu Nietzsche:

pensamiento. Y quizás también su propio fin.

Si esas disposiciones desaparecieran tal como aparecieron, si [...] oscilaran, como lo hizo, a fines del siglo XVIII el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena. (Foucault, 2005: 355).

“A qui pertany aquesta veu?” La interrogació retòrica és interessant. A *Cohèlet* se’ns diu que la veu o l’alé pertanyen a Déu (Coh, 8, 8). Recordem la importància que Nietzsche⁶⁶³ donava a la veu. La veu és la del jo líric o d’aquell que apareix a continuació: “Qui, emboscant-se, m’ha dit: *Llança el teu pa a l’aigua, omple la terra de cavalls i després fuig, corre, amaga’t a la pols?*”. El primer SV ens mena a la cita bíblica “amagada” (anònima) que Navarro “escondeix” en part, perquè empra la cursiva: “*Llança el teu pa a l’aigua, que a la llarga el retrobaràs.*”⁶⁶⁴ Suposem doncs que l’enunciador és Cohèlet, el fill de David, o potser de Déu que parla per boca seua o d’un tercer que cita el *Cohèlet*. Al segon SV els cavalls ens suggereixen la sembra, la potència vital i sexual, potser l’etapa de “fruir de la vida durant la joventut” (Coh, 11, 7-10). En aquesta interpretació el tercer SV suposaria la impossible fuga per defugir els actes del tu oient davant del judici final, ja que Déu ho sap i ho veu tot: ets pols i en pols esdevindràs, la mort és indefugible. No hi ha res nou sota el sol, ni res que pugui “escondir-se” (f. 20) als ulls del sol-Déu: tot és “desoladament desert” (f. 20). La següent imatge exemplifica el judici final: “Rodes de foc incendien la nit i cremen els cels.”; és un resum de l’anterior f. 19 i demostra metapoèticament l’etern retorn del temps, i de la poesia, idea típica també del *Cohèlet* (1, 9).

Si tornem a la f. 22 llegim: “Qui, emboscant-se, m’ha dit: ”; “emboscant-se” i “escondir” (f. 20) i “amaga’t” (f. 24, potser també “llança”) comparteixen camp semàntic; també els ulls eren ocults “sota” terra però el “març” els trau a la llum perquè l’abril cruel elotia els rebente; però el que ens sembla interessant és l’“emboscant-se”, una de les abundants formes no personals del text. Al capdavall “Moira” exigeix aquesta lectura simultània, en gerundi, no linial. És com si el verb “dir” fos no només simultani a “emboscar” sinó que fos un acte perlocutiú: dir significa emboscar, ocultar en un bosc, fugir de l’incendi (f. 19) per cremar-se més, tapar i ocultar el que és fora de nosaltres, si és que és. Segons el *DFab* emboscar vol dir també “posar a l’aguait (tropes, etc.) en un lloc amagat per sorprendre l’enemic.”; potser la “batalla” no està perduda o potser ja ho ha estat i és tan sols un record. La paraula ens enganya, com la veu, que no sabem a qui pertany. Les interrogacions retòriques es pregunten per la identitat, per l’èsser. A la f. 24 “Omple” i “llança” són antònims. L’enumeració d’imperatius és una mininarració del tu: no hi ha temps, “és ara o mai”, algú

⁶⁶³ Diu Foucault: “Para Nietzsche no se trataba de saber qué eran en sí mismos el bien y el mal, sino qué era designado o, más bien, quién hablaba, ya que par a designarse a sí mismo se decía agathos y deilos para designar a los otros. [...] A esta pregunta nietzscheana : ¿quién habla? Responde Mallarmé y no deja de retornar su respuesta al decir que quien habla, en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma – no en el sentido de la palabra, sino su ser enigmático y precario.” (Foucault, 2005: 297). V. “La paraula no és l’èsser”, “Portal” etc... de Navarro.

⁶⁶⁴ Consultat a l’edició de la Bíblia catalana interconfessional (2001: 1210).

aconsella el tu que si espanta els cavalls, podrà ocultar-se en la pols; ara bé, açò és perillós perquè l'estampida pot acabar en "mort", "sota les potes dels cavalls" (f. 26 i 28). Aquest "omplir la terra de cavalls" en sentit eròtic equival a "fer l'amor" (f. 26) i en sentit mitològic a vindre l'alba, és a dir, va unit a l'incendi i mort de la nit.

De sobte apareix una imatge bellíssima: "La mort s'estén sobre els llençols en acabar de fer l'amor: Entre dues negacions s'obre un buit de silenci." (f. 26/27). Navarro en aquests versos reprén la cronologia esmentada anteriorment: després de l'amor (del *Càntic dels càntics*, a qui segueix el Coh. 11, 7-10) arriba la vellesa, la mort (*Cohèlet*), i el judici final (Coh, 11, 11 i s.). També seria possible entendre "negacions" del verb "negar", d'omplir d'aigua, d'ofegar-se: passaríem de les aigües maternals o del bateig a les "aigües" del Leteu i als plors.

La mort es personifica i es materialitza i ocupa un espai: com una mortalla cobreix, esdevé la *petite morte* que segueix l'orgasme, el *post coitum omnia tristia*... Els dos punts no aclareixen la imatge macabra sinó que introdueixen sorprenentment una nova. Rera l'amor sexual, el repòs del silenci. Els cossos amants (suposem que dos) esdevenen metafòricament "negacions", ja que no són ànima. "Fer l'amor" no per a ser 3, sinó per passar de "dues" a "un": el que comparteixen és el fal·lus o el silenci. Els cossos són atrapats entre "La mort" i "l'amor" que obrin i tanquen la f. 26. Potser la condició humana pessimista vaja unida a aquests rebuig i impossibilitat: entre el naixement i la mort, la vida és potser silenci. Entre les parles/homes/negacions, però, no "s'obre" l'esperança de l'afirmació o almenys del dubte sinó més desconhort: "mort", "negacions", "buit" i "silenci". S'obre el silenci (la mort de la llengua sobrera) o el buit (la mort de la matèria i l'espai), sinècdokes del tot Mort. Si les persones neguen l'existència de Déu, les persones són negades. Si "cremen els cels" (f. 19 i f. 24) tot és un "desert" perquè ja no hi ha Déu, i aleshores "on podria escondir"? De què li serveix a Crist "el foc de la mirada" en el "camí de creu"? Al mont de pietat, entre dos lladres/negacions s'obri un buit/Crist que interpel·la el seu amo i senyor però aquest resta en silenci: *Elí, Elí...*

No sabem si en "buit de silenci" hi ha una metàfora *A* (buit) *de B* (silenci) o *B d'A* o totes dues. Potser l'obertura no siga negativa com acabem d'interpretar, sinó positiva i supose la mort o dessagnament de la mort; en aquest cas l'ordre dels factors sí que alteraria el producte: primer "la mort" però després "l'amor". Hi ha una mena de recursivitat mètrica: tres octosíl·labs (rimen els dos darrers: "amor" i "negacions") i un hexasíl·lab; i també hi ha l'al·literació de la lateral i de la *r*.

La cita de Hölderlin és el vers inicial de *L'arxipèlag* i encapçala l'inici de "Moira" però també quasi la fi. Cal destacar el gust de Navarro per citar els passatges inicials de llibres. Amb la de Hölderlin és com si el jo líric la desautoritzara, com si deconstruïra l'opinió positiva i salvadora del jo líric de l'alemany. El títol, "Moira", és el territori dels morts, "que no coneix fronteres" (f. 19), com Déu o la natura (vent, lluna, pluja...) Ningú no pot assegurar l'etern retorn del *Cohèlet*, ni que

el sol eixirà demà⁶⁶⁵. Ningú no sap el futur. Deia Gimferrer a *Valències*: “Pròpiament, la poesia contemporània es proposa de dir allò que no és possible de dir, de suscitar un absolut verbal on és explícit, d’una manera immanent, l’inefabale. Aquest absolut és una pura creació del mot. [. . .] El poema duu a terme la descoberta -per al poeta mateix, quan el redacta; per al lector, en reconstruir l’operació de l’escriptura- d’una forma particular de coneixement que no existeix sinó perquè existeix el poema.” (Gimferrer, 1994: 126); ho deia parlant de Dant, Góngora o Foix: “Tota excel·lència és verbal. Aquest és el punt més àlgid a què pot arribar un poeta en la llengua” (Gimferrer, 1994: 40-41). Valga l’excel·lència per a Navarro també.

5. 5. “Coltell al cap”

Aquesta plaqueta guanyà la “Viola d’Or i Argent” als Jocs Florals de Barcelona 1981⁶⁶⁶. A València fou publicada per *Lletres de canvi* el 1982. Ha estat estudiada per Marrugat (2013: 330-337). Consta de IV parts, la tercera més curta i la quarta encara més curta.

És el títol d’una pel·lícula de Reinhard Hauff⁶⁶⁷ el títol original de la qual explicita el mateix Navarro: *Messer in Kopf* (III, f. 4); el guió era de Peter Schneider. Resumim un poc l’argument: conta la història de Hoffmann, un científic separat d’Ann que un dia cercant-la en el seu lloc de treball antisistema es veu al mig d’una càrrega policial; li disparen i cau en coma. La pel·lícula serà l’esforç per part de Hoffmann de recuperar la parla, la memòria i Ann, de la policia per culpabilitzar-lo i del seu advocat i coneguts per defendre’l. A la fi de la pel·lícula Hoffmann s’escapa de l’hospital/presó per gaudir de l’amor d’Ann. Després acudeix a casa del policia que li ha disparat; li furta la pistola i no sap si disparar-li o no. En aquest dubte acaba la pel·lícula i l’“Un tret” (II, f. 28) sona; la pel·lícula acaba, “feta bocins”.

El text de Navarro s’encapçala amb una cita de Schneider: “HOFFMANN: Hoffman no és Hoffmann” (Schneider, 1979: 45-46); és una frase que Hoffmann diu, després de recuperar la parla després de l’atemptat, a Scholz, el policia que no para d’interrogar-lo malgrat els consells mèdics; no sabem si perquè és un sàdic o perquè es pensa que Hoffmann es fa el despistat perquè ha matat un policia.

5. 5. 1. Anàlisi i interpretació dels poemes

Analitzem tots els textos del gran poema que conforma “Coltell al cap”. Subratllem el canvi

⁶⁶⁵ Wittgestein: *Tractatus*, 6. 36311.

⁶⁶⁶ No hem pogut consultar l’edició dels Jocs Florals. Ho fem des de l’edició de *Tria personal* (1991) on es rinclougué després de *La païra dels crancs* (1986).

⁶⁶⁷ Agraïm al nostre amic Juan Salvador Ardit que ens duguera una còpia en VHS de la pel·lícula d’un videoclub de Barcelona. Hem consultat el guió de Peter Schneider en edició francesa: *Le couteau dans la tête*, Hachette 1979; traduït per Nicole Casanova. Recentment ha eixit la pel·lícula en DVD.

dels IV subtextos.

La part I s'estructura en dos paràgrafs units per un llamp i per un paral·lelisme⁶⁶⁸. Comença així: “Dolor del discurs quan els mots et poden servir de verí i de mortalla. Pàtria de l'excrement i de l'amor.” (f. 1/2). No sabem si aquest és un tu líric o un jo desdoblant; potser una advertència al lector/a. Per a Hoffmann recordar, tornar a recuperar la parla significa alhora sanar-se i matar-se, és a dir, culpabilitzar-se en el procés que la policia li ha obert⁶⁶⁹. Recordem la cita de Barthes del “Manifest de les taronges” que encapçalava *grills*: “L'escriptura ella mateixa és violenta”. El discurs no és la vida, com llegíem a la fi foucaultiana de “Moira”, i tanmateix el tu, metonimitzat en discurs o veu, pateix. El llenguatge esdevé com deia Wittgenstein tot el món: la matriu i la presó, la causa i la conseqüència, l'alfa i l'omega. Si tot és discurs⁶⁷⁰, si tot és arbitrari, “farsa”, com deien els estructuralistes, és el discurs qui pateix la personificació, qui té “dolor”. Tot és discurs i tot s'ha dit ja; no hi ha res nou sota el cel com diu el *Cohèlet*. D'ací la cita, el “mateix discurs”, l'indefugible palimpsest. La cita és la marca, per això citarà a Beuys però no explícitament com a *Magrana* (Navarro, 2004: 16, 43, 80 i 83); ací llegim: “Heus quí el senyal, la nafra.” (inici de II).

Navarro enllaça dues cites seguides: la primera és la definició kafkiana de literatura: “Ganivet que s'enfonsa en la mar.”⁶⁷¹. El “ganivet” ens remet al “Coltell” del títol; l'acció és absurda, ja que la mar no és cap animal. La segona cita és de Gimferrer (1995: 193-194): “Pàtria de l'excrement i de l'amor”; no serà fins la III part quan tornem a olorar i negativament: “Hoffmann recorre la ciutat que put vergonyes alienes.” (III, f. 9). Si tornem al text, veiem que eixa “Pàtria” és una definició de la mar, és a dir, és una metàfora *A. B* on la mar (*A*) es defineix com una “pàtria” (*B*); en la cita de Gimferrer (1995: 193-194) hi ha una metàfora en absència (*B*) de l'amor (*A*). Potser com deia Pessoa la meua pàtria és la llengua; en aquesta lectura la “Pàtria” seria la imatge *B* del “Dolor del discurs” inicial (*A*).

De sobte apareix el jo líric: “Per què em sotges en hora criminal?⁶⁷² Abillat de màscares em passejo pels carrers. Farsant i rabiüt.”⁶⁷³ (I, f. 4/6). No sabem qui parla ni a qui es dirigeix la

⁶⁶⁸ “Dolor del discurs” (f. 1) i “Turment de la paraula” (f. 14).

⁶⁶⁹ El policia Scholz llig el diari del 16 de juny de Hoffmann: “”Sans aucune doute, la pensée de se tuer soi-même n'est qu'une déviation de souhait de meurtre. Dans ma situation, un Américain tirerait sans doute aveuglement par la fenêtre. Nous attendons la suite avec impatience” (Schneider, 1979: 96)

⁶⁷⁰ Només cal llegir “La paraula no és l'èsser” o el “Portal” a *Capaltard* de Terol, on Navarro torna a insistir en aquesta idea que tot és llenguatge.

⁶⁷¹ Kafka deia que era una destralt per al gel. Com resa un poemari del malaguanyat José Luis Parra. També és una pel·lícula de Polanski: *El coltell a l'aigua*.

⁶⁷² Hi ha molts que veuen a “Coltell al cap”. Ací era el tu. També els cossos celestils il·luminen, saben: “I tu saps que li pertany [..] La lluna il·luminant la foscor de totes les esferes.” (I, f. 14, 16); i espion el nosaltres: “Set planetes ens guaitaven.” (III, f. 7/8). El que veu l'emissor és el dolor-amor; “en comptes de bellesa, el senyal d'una nafra”. Veieu la cita d'Isaïes al capçal del *Getsemaní* de Bonet (1979: 7); o la cita de Beuys: “Heus aquí el senyal. La nafra” (II, f. 1/2). “L'amor es veu amor a l'espill. Heus aquí el senyal.” (II, f. 15/16). L'amor és més “imaginat” que vist realment: “Imagineu-vos que un bon dia aneu pel carrer buscant qui en un temps us va estimar. Imagineu la imatge del vostre amor; un cop sec i el vostre cos a les portes de l'infinit. Imagineu.” (II, f. 23/ 25).

⁶⁷³ Malgrat l'inici no hi ha massa adjectius a *Coltell al cap*; per exemple, cap a la IV. Alguns adjectius apareixen

interrogació retòrica; potser és la resposta del jo al consell o amenaça de l'inici del poema. Potser el tu és el Déu tàcit de la Crucifixió. És l'hora "del crim": si seguim l'argument de la pel·lícula, Hoffmann deixa el laboratori i camina de nit per la ciutat; la gent el mira estranyada perquè corre. Llegim al guió de Schneider:

mais il n'ya pas de poursuivant. Hoffmann, en courant, pousse continuellement les mêmes exclamations de rage et de désespoir.

Hoffmann: Tu mens, tu mens! Tu n'es qu'un tas de mensonges!

De loin, on entend la sirène d'un voiture de la police. (Schneider, 1979: 13/14).

No cal dir que Hoffmann es vist de "màscares", de persones. Hoffman és u i molts, tot alhora, cara i creu, com les cares cubistes: Aschenbach, nosaltres etc. L'adjectiu "rabiüt" s'enllaça paradoxalment amb una imatge majestuosa i calma:

Tots els reis menjaven en taules ben disposades al clar del bosc. El cérvol havia estat caçat. Una reina, des de les torres, es llançava als prats del seu domini. *L'endevindadora tira les cartes en un camp de neu*. Algú, poruc, des de la soledat extrema cridava: *Elí, Elí, lemà sabactani?* Un llamp creua l'infinit. (Coltell al cap, I, f. 7/ 13).

Hem passat del "rabiüt" al "poruc" potser per culpa dels reis o de la sirena de la policia. El "clar del bosc", el "ben disposades" i "el seu domini" ens suggereixen la idea de "Tots"⁶⁷⁴ els Ordres: polític, social i amorós. El "clar" del bosc potser remet a Heidegger o a Zambrano. El cérvol és la víctima com Hoffmann, la Reina o Crist, però també el del *Càntic dels Càntics*. El tapet verd del joc i els "prats" es relacionen fàcilment. Davant la pluralitat dels reis, dels peons, als escacs només hi ha "una" sola "reina". Aquesta pot ser una carta de tarot, una fitxa. La Reina tal vegada se suïcida per amor, com Crist quan es deixa matar. El sintagma preposicional "des de les torres" potser indica la ciutat de Bolonya, com llegirem després⁶⁷⁵. La reina potser és la Senyora⁶⁷⁶ que apareix més avall. Potser la reina *midons* és el cérvol, el cap de turc, com Hoffmann; el seu suïcidi

destacats; avantposats com a l'inici però també entre comes, potser invocats: "Algú, poruc, des de la soledat extrema cridava:" (I, f. 11) o "I tu, estimat, saps que li pertany." (I, f. 14). També trobem en asíndeton noms deadjectivals destacats a inici de frase com els sinònims "Captiu" i "presoner" estimat (I, f. 13, 16); l'amor dol i Hoffmann és "Pobre" (II, f. 26). L'amor és més aviat fosc: "El nostre amor als forns abissals d'aquelles aigües."(III, fi). El "clar" equival a "turment" i mort; per exemple el del cérvol-amat: "Tots els reis menjaven en taules ben disposades al clar del bosc. (I, f. 6); el rei vigila i castiga, com la paraula, de clars límits: "Turment de la paraula que et dicta els seus espais, els clars límits de la seva pertinença." (I, f. 13). La correcció, la regla, executa: "Els signes es disposaven correctament al cel. Set planetes ens guaitaven." (III, f. 7/8).

⁶⁷⁴ Els altres tots: "Tanques els ulls i somies totes les selves." (III, f. 1), també apareix un "set" amb la llum: "Set planetes ens guaitaven." (III, f. 8). D'altres numerals: "El Cavaller mataria el drac de quatre caps." (II, f. 9) "L'amor tenia el seu doble." (II, f. 10).

⁶⁷⁵ "El meu amor va morir a la ciutat de les torres." (IV, f. 5).

⁶⁷⁶ "Heus aquí el senyal. La nafra. Les petges que els peus de la senyora deixaren sobre el camp."(II, f. 1/ 3); "Oh, Senyora, per què no abandoneu el vel que us envela la mirada?" (IV, f. 4).

és causat per la venjança o la desesperació per la mort del seu amador (“ja havia estat caçat”)⁶⁷⁷; potser ha sigut una mort cercada pels reis o bé fruit de l’“atzar”. D’açò justament culpen Hoffmann: si matà accidentalment o no el policia. El possessiu “seu” aplicat a “domini” pot pertànyer a la reina, però també al cèrvol o als reis; més avall tornem a trobar el mateix camp semàntic: “et dicta [. .] pertinença [...] pertany [...] captiu”. Sembla com si la referència siga nietzscheana i mallarmeana. La caiguda o llançament és triple: reina-cartes-llamp. A la pel·lícula *Coltell al cap*, hi ha un moment on un personatge, anomenat Anleiter, llig un passatge de *Hasard et nécessité* de J. Monod:

Toutes les religions, presque tous les philosophes et même, en partie, la science, témoignent de l'effort infatigable et héroïque de l'humanité pur nier désespérément son propre caractère hasardeux. (Schneider, 1979: 112).

La identificació entre Hoffmann i Crist ja la indicava Jaén : “on un home sol, l’home més sol de l’univers, Isaac, Jesucrist o Hoffmann, ha de ser sacrificat.” (Jaén, 1986). Crist al darrer moment es queixa de l’abandonament de Déu, son pare; es rebel·la si voleu només de paraula; és un “dolor del discurs”, un discurs dolent; és a dir, el Discurs provoca dolor o pateix el dolor. O simplement Hoffmann és Discurs. Déu el “sotja” en l’hora de la mort (“criminal”) però no ve a salvar-lo com ja li passava a Isaac en l’ “Arqueologia del saber”. És a dir, si retornem a l’inici del poema, els mots et “poden servir” però sembla que no ho fan; de res serveix la consolació de la extramaució si la sort ja està llançada i el destí marcat.

El suïcidi de la Reina és anticatòlic i el sacrifici de Hoffmann és en benefici de la societat: ha estat elegit com a cap de turc en la revolta antisistema. En el guió de Schneider és evident que darrere hi ha la problemàtica alemanya dels Baader Meinhoff i els suïcidis (imbuïts o no) d’alguns membres de la banda terrorista⁶⁷⁸. No pot ser casual que s’encadene l’espiritual marginal del tarot amb l’oficial del cristianisme. De la mateixa manera el llamp uneix cel i terra, com l’inici de la IV part, cel i infern, com a les *Noces* de Blake, com a la cicatriu al front de Caïm; recordem que a la fi de la crucifixió el cel es posa molt negre; en certa manera el llamp és també un “coltell” pel cel que “pot servir de verí i de mortalla”. Escoltem en missa: *Una paraula teua bastarà per a sanar-me*. El ganivet mata l’anyell, el “tret”, el cèrvol.

Si ens fixem en els temps verbals veurem una seqüència narrativa: primer la caça del cèrvol és en plusquamperfet, després hi ha dos imperfets que alien la reina i Crist (“es llançava” i “cridava”) i puntualment, el perfet simple del “llamp” (“creuà”). Les accions del jo líric i de l’endevinadora són en present històric. És curiós com després de tants sintagmes preposicionals espacials⁶⁷⁹, de

⁶⁷⁷ Recordem ací la llegenda medieval del cor del amant donat com a menja pel marit cornut.

⁶⁷⁸ V. la pel·lícula col·lectiva *Alemanya a la tardor*. La podeu trobar a la Integral en DVD de Kluge.

⁶⁷⁹ Llegim: “en la mar [...] pels carrers [...] en taules al clar del bosc [...] als prats del seu domini [. .] en un camp

tants “espais” com dirà després (f. 14), el paràgraf acabe en un “infinit” que els resumisca tots. Trobem una rima en assonant a la fi del primer paràgraf: “elí, elí sabactani?” i “infinit”. El llamp és també el tret doble de Hoffmann: el que li han donat i que ell és a punt de donar.

El segon paràgraf comença enllaçant amb l’inici del text: “Turment de la paraula que et dicta els seus espais, els clars límits de la seva pertinença.” (I, f. 14). El tu, jo desdoblant o lector/a inclosos, necessita de les paraules; com deia Wittgenstein citat a *Bardissa de foc*, el nostre llenguatge és el nostre món. La paraula es personifica i com a la f. 1 pateix: “turment de la paraula” i “dolor del discurs” potser són dues metàfores *B d’A*. Com als evangelis (Déu) o en la inspiració (mussa), és un agent extern qui “dicta”, qui domina el tu líric. El “clar del bosc” torna a aparèixer unit a “límits”. La llei és clara i cal complir-la, també per a Hoffmann. El text continua amb la idea de l’obediència, del “domini” que apareixia a f. 8: “I tu, estimat, saps que li pertanys. Captiu en aquell galió. La lluna il. luminant la foscor de totes les esferes. Presoner per sempre.” (I, f. 15/18). El llenguatge és la barca (i l’illa), és el vaixell gran, és l’amor com dirà a *Salvatge!* Entre els sinònims “captiu” i “presoner” apareix una imatge astronòmica: la lluna amb força hiperbòlica que il. lumina “totes” les esferes o astres. Cal relacionar aquest “totes” amb el també hiperbòlic “per sempre”, i aquest amb “l’infinit” de la fi del primer paràgraf; a la f. 6 llegim “tots els reis”.

La lluna és el flexo de l’interrogatori policial i “sofja en hora criminal”; la “foscor de les esferes” s’oposa als “clars límits” de la f. 14. Aquests “clars límits” s’oposen en antítesi a l’“infinit” de la f. 13; també el llamp trenca l’infinit de la nit. La lluna era qui movia les mareas i els vaixells mentre que l’amor, segons Dant, movia el sol i les estrelles. No sabem si qui vigila ajuda, castiga o les dues coses alhora. Potser la interrogació retòrica “Per què em sitges en hora criminal?” (I, f. 4) es refereix a la Reina “lluna” (I, f. 17). El verb “il-luminar” ens remet també a posar llum, a saber, encara que de vegades és dolorós: Crist sap que Déu l’abandona, les persones saben que moriran; la vida o el nostre temps és un “galió”, un límit més. El mot “galió” al *DFab* s’associa al s. XV: potser cal relacionar-la amb els monarques d’aquesta plaqueta; el seu hiperònim “vaixells” es reprén a la fi del text (f. 21). Cal destacar la insistència en el “seus”. Fixem-nos que el discurs normal hauria de ser així: “Captiu en aquell galió. [...] Presoner per sempre.”; ara bé, Navarro hi munta al mig, subliminalment, una imatge inesperada de la lluna.

De sobte reapareix el jo líric: “Per què no he deixat mai d’escriure el mateix discurs?” (I, f. 19) es pregunta el jo, com també un altre jo -o el mateix- ho fa al “Portal” de *Tria Personal*⁶⁸⁰. El

de neu.”

⁶⁸⁰ “Escriure i reescriure el mateix poema tota una vida. Un sol i únic poema. Des que estàvem arrupits entre els budells de la nostra mare, no hem fet altra cosa que remugar el mateix discurs.” (Navarro, 1992: 9).

discurs de l'inici és el discurs etern, l'etern retorn de Nietzsche. És el límit i el món per Wittgenstein. A continuació hi ha una invitació al tu o al jo desdoblats, o al lector: "Si t'acostes sentiràs com batega la mar" (I, f. 20); la mar es personifica, té cor, i de sobte el "ganivet" de la f. 2 no és imagístic o absurd sinó letal. El discurs era el "gabió", el que guarda les ones, la caracola del cor, el laberint circular o la veu textual del poeta.

La part I acaba amb una altra mort: "Els vaixells moriran a l'alba a les criptes de les catedrals." (I, fi, f. 21). La imatge joganera, potser infantil, del jo-caracola introdueix l'element marí i el futur. Potser és una autocitació del mateix Navarro i pertany a un text inèdit. La "catedral" ens mena a l'època dels reis, a la religió; la "cripta" és obscura i ens remet tant a les catacumbes dels protomàrtirs cristians, com en la Inquisició. Per als primers cristians el "peix" o vaixell simbolitzava Déu. El mot "cripta" ens remet a "críptic" i aquest és un bon exemple de l'hermetisme de Navarro⁶⁸¹.

Com deia a *Bardissa de foc*, a la pica et posen un nom i t'assassinen: et fan cristià en el bateig però també en la extremaunció; amb l'antropònim oculten el teu vertader nom. L'alba torna a aparèixer en aquest poemari com el moment de la mort: quan s'acaba la veritable vida del somni, de la nit i els seus possibles, arriba la mort del vaixell personificat, que inclou la persona, l'amor i el llenguatge; potser l'alba és "l'hora criminal" de la f. 4. La rima interna en *a* domina el següent passatge: "I tu, estimat, saps que li pertanys"; també apareix a la fi de la part I, sobretot a la f. 20: "Si t'acostes sentiràs com batega la mar"; més tènueament la f. 21 ("moriran" i "catedrals"). Pel que fa a l'al. literació, dominen la lateral (f. 16/17 i 21), la sibilant (f. 15, 17/18 i 20/21) i en general l'oclusiva que acompanya el calvari i la presó.

La part II de "Coltell al cap" és la que més s'ajusta al guió o a la pel·lícula, sobretot des de la part central i a la fi. El text comença amb una cita de Beuys que Navarro desvetllarà a *Magrana* (Navarro, 2004: 17, 43, 80 i 83): "Heus aquí el senyal. La nafra"⁶⁸² (II, f. 1/2); la referència enllaça amb aquell "Un llamp creuà l'infinit" que es refereix al senyal de l'assassí Caïm. Cal relacionar l'inici del text amb la fi: "Un coltell [...] Un tret" (II, f. 27/28); per tant, podem dir que l'estructura és circular. La cita de Beuys es repeteix a la f. 16; aquesta concatenació és molt bonetiana. A més podem unir circularment l'inici i la fi del text amb els dos adverbis de *l'hic et nunc*, però, com sempre en Navarro capgirats, invertits; els subratllem: "Heus ací el senyal." (inici) i "¡Com

⁶⁸¹ Recordem que en la Primer Part d'aquest estudi hem inclòs els textos finals de *La païra dels crançs* dins la línia poètica postsimbolista neobarroca i hermètica.

⁶⁸² A la part II es busca el que s'ha deixat o perdut, les "petges" de l'amor: "buscant qui en un temps us va estimar." (f. 23); allí són "Les petges que els peus de la Senyora deixaren sobre el camp. El collar entre els llençols. La farina lleugerament tacada." (II, f. 3/5).

m'agradaria estimar-te ara, Hoffmann!" (fi).

Tornem al text. Després de la "nafra" o el "senyal" hi ha un encadenament d'imatges:

Les petges que els peus de la Senyora deixaren sobre el camp. El collar entre els llençols. La farina lleugerament tacada. Els llavis de l'amor dormint l'amor. Els galls als corrals covaven les penes. (Coltell al cap, II, f. 3/7).

Aquesta Senyora potser és la que es "llançava" a la primera part i sobreviu; el camp era de neu i hi deixa el seu rastre; el collar⁶⁸³ és alhora el senyal o la prova de l'amor que la condemnarà; el collar sotmet i escanya com el crit dels galls; la "neu", el "llençol" i la "farina" comparteixen blancor. La taca sobre la farina, el blanc sobre blanc potser no són visibles; també veiem els fluids pudents de "la mortalla". La saliva dels llavis és pur "verí", potser mortal com deia l'inici de l'I; recordem el títol d'Aleixandre: *Espadas como labios*. El fet que la farina siga "lleugerament tacada" indica una lleugeresa, una nafra poc profunda, que a penes embruta la neu; acompanya l'aeri pas l'al·literació de les laterals. Navarro enllaça tres decasíl·labs: "La farina lleugerament tacada [10]. Els llavis de l'amor dormint l'amor [10]. Els galls als corrals covaven les penes [10]." (II, f. 5/7); en el segon decasíl·lab domina la *m* gràcies a la repetició del mot "amor", i en el tercer les laterals es combinen amb les sibil·lants.

Entre la blancor (v. 4/5) anterior apareix el roig dels llavis, potser blancs i freds; els llavis ens menen al roig de les crestes: "Els galls als corrals covaven les penes. El cavaller mataria el drac de quatre caps. L'amor tenia el seu doble." (II, f. 7/9). No sabem de què són les penes del gall; potser són tristos perquè és de nit; potser són penes d'amor com llegirem a la f. 10. Tal vegada els galls⁶⁸⁴ no tenen gallines. La clausura dels galls coincideix amb el domini de les oclusives i el triomf de la rima en *a*: "Els galls als corrals [...] el drac de quatre caps."

El Cavaller rescatarà la Senyora del "drac de quatre caps"; potser ella era "presonera per sempre" "a les torres" com deia a la part I. Matar o disparar al cap és el que han fet sobre Hoffmann i el que és a punt de fer ell mateix sobre el policia a la fi de la pel·lícula; també pot simbolitzar acabar amb la racionalitat que ens limita. El "cap" és l'extrem, els 4 caps cardinals; però també pot equivaldre a "tots els reis", els "límits" i les lleis.

La violència s'alia de nou amb l'amor. Passem d'"Els llavis de l'amor dormint l'amor" (II, f. 6) a "L'amor tenia el seu doble." (II, f. 9). El condicional del "mataria" (f. 8) és futurible, tal vegada desitjable, però no és present. Potser no era l'amor vertader, sinó "farsant", el doble en les pel·lícules d'acció. Llegim de nou la f. 6: "Els llavis de l'amor dormint l'amor."; és a dir, el que els

⁶⁸³ A *Magrana* trobem el poema "Collaret" compostat de sintagmes nominals que comencen per A (Navarro, 2004: 56).

⁶⁸⁴ No veiem clara la següent lectura homoeròtica: els gays resten com els galls, a les coves o armaris, sense veu; com Aschenbach.

altres (metonimitzats en “llavis”) diuen que és amor o el mateix emissor diu que és amor, no és l’amor vertader. L’amor sobreviurà potser a l’acció del Cavaller; tal vegada se salve la “Senyora”. Passem entre els numerals de “quatre” al “seu doble”; si la lectura fóra homoeròtica el doble ens menaria a l’espill, com llegirem més avall.

L’amor és per definició hiperbòlic: “Estimar fins el desig de mort. *Mata’m de vida!*” (II, f. 10/11); l’amor sembla de “cap” a “cap”, extrem, fins el “Dolor” de l’inici de poema. L’Eros mena al Thanatos, a la Paradoxa d’aquestes dues oracions. Recordem el “Em mates. Em sanes” d’*Hiroshima, mon amour*. Després de l’exclamació apareix una imatge que sembla calma: “La barqueta creuant les aigües, i ell ferit. La melangia arrossega els dies del Cavaller.” (II, f. 12/13). El diminutiu “barqueta” potser és un tic valencià. El diminitiu es perd entre la pluralitat de les “aigües”. No sabem si aquest “ferit” és Hoffmann. La unió barca/amor apareixia ja a *Bardissa de foc*. Nàixer i morir també és “travessar les aigües”, del part i de l’Estígia respectivament. El “ferit”, potser “lleugerament” (II, f. 5) també s’aplica a l’amor: el *coup de foudre* francès, el *flechazo* castellà o ací “La nafra” (II, f. 2), com en March. Si més amunt desconeixiem la causa de les “penes” dels “galls”, ara ens passa el mateix amb la “melangia” del “Cavaller”; la melangia abstracta es concretitza, es personifica i arrossega del Cavaller-barca. Si el Cavaller és Hoffmann, cal dir que ha perdut l’amor d’Ann, i per això és melancòlic.

Navarro insisteix de nou en el tema de l’amor: “L’amor es veu amor a l’espill. Heus aquí el senyal.” (II, f. 14/15). Si enllacem el paral·lelisme llegim: “Els llavis de l’amor dormint l’amor [f. 6] [...] L’amor tenia el seu doble [f. 9] [...] L’amor es veu amor a l’espill [f. 14]”; trobem el gust per Navarro per alternar frases i imatges del mateix tema, com en un *collage* altern i controlat. Els dos llavis solitaris esdevenen “quatre” a l’espill. Rimen “ferit” i “espill”.

Amb “Heus ací el senyal.” que apareixa a l’inici d’aquesta II part, Navarro torna a recuperar l’hipertext fílmic:

Hoffmann ronda la soledat del seu laboratori. *Sens dubte el pensament de matar-se no és més que el revers del desig de matar. Un americà, en la meva situació, dispararia a ulls clucs per la finestra.* (II, f. 16/18).

Les frases 16 i 18 remetent a l’inici de la pel·lícula; veiem el guió: “*Hoffmann est resté seul dans le laboratoire, il a éteint la lumière.*” (Schneider, 1979: 13); Hoffmann passeja, obri calaixos i escriu la frase 18⁶⁸⁵. La mateixa frase torna a aparèixer en el diari del 16 de juny que llig el policia Scholz (Schneider, 1979: 96); aquest és el fragment en cursiva que copia Navarro; en el context dels anys 70 a la RFA és molt important la presència de la paraula “americà” ja que les seues bases militars foren objectiu dels terroristes d’extrema esquerra. De sobte, però, algú, l’enunciador que ha

⁶⁸⁵ Al guió: “Dans ma situation, un Américain tirerait sans doute aveuglement par la fenêtre.”; ho escriu sota el dia 27 de febrer. (Schneider, 1979: 13).

ciutat el guió, sembla dirigir-se al lector, al “vosaltres”, fent-lo partícep de la reacció de Hoffmann, i en certa manera disculpant-lo:

Qui no ha estat mai Hoffmann? Imagineu-vos que un bon dia aneu pel carrer buscant qui en un temps us va estimar. Imagineu la imatge del vostre amor; un cop sec i el vostre cos a les portes de l'infinit. El cervell com un gran camp de gel, sense llums ni patinadores, sols una bassa d'aigua freda. Imagineu. (II, f. 19/ 24).

La repetició del verb “Imagineu” esdevé una anàfora: encapçala la següent frase (f. 20) i ocupa, solitària, la f. 23. És com si diguera, recordeu la pel·lícula. Navarro torna ara a l'inici de la pel·lícula quan Hoffmann cerca Anna; primer la seua veu per telèfon; després al café; per fi va on treballa i pregunta per Ann i vol confessar-li una cosa important. Morir amb la imatge de l'estimat/da en la retina, després de tant de temps cercant-la, és dolorós; pensem en les novel·les bizantines, en Tirant i Carmelina o en tantes pel·lícules. Ara bé, el curiós és que la càmera (com al guió) es posa als ulls d'Ann: en focalització interna és aquesta qui veu Hoffmann trencant el cercle policial i cometent el crim; i per això se sentirà culpable, perquè “ell l'ha estimat fins el desig de mort”, de matar i de ser “ferit”.

Navarro, però, canvia l'escena i posa el vosaltres/lector/es en el lloc de Hoffmann. Els lectors/es potser s'han llançat o jugat totes les “cartes” a tot o a res als camps o tapets de l'amor. Potser fins i tot, després de tants anys de franquisme, algú voldria venjar-se dels grisos o dels antidisturbis. Ann és qui “sotja en hora criminal” a Hoffmann i no pot fer res per salvar-lo; Déu a la fi salva Isaac però no al seu fill Jesucrist (I, f. 11). L'atzar (v. cita més amunt de Monod) quasi li costa, absurdament, la vida a Hoffmann.

La citació en cursiva de la f. 17/18 ja l'havia fet Breton anys enrere: l'acte surrealista més pur seria disparar per la finestra a l'atzar. El mateix Hoffmann dubta a la fi de la pel·lícula si disparar o no. Com a *Nadja* de Breton, Hoffmann *cherche la femme*, “pels carrers” (I, f. 4 i II, f. 21); però es troba quasi la mort. “Abillat de màscares”, passats els anys, ni el jo és igual ni Ann el reconeixerà⁶⁸⁶.

Marrugat associa l'anàfora “Imagineu” amb la cançó *Imagine* de Lennon i més avall amb una pintada per les parets de Praga (Marrugat, 2013: 333). Navarro juga amb la paronomàsia imatge/imaginar. En lloc de l'amor apareix un “colp”; l'oclusiva acompanya el “cop”: “un colp sec”. Hoffmann o el “vosaltres” es veuen reduïts metonímicament a “cos”, ja que perd la memòria, fins i tot en la pel·lícula la parla.

El “cervell” es compara en un símil hiperbòlic amb un “gran camp de gel”; el “gel” s'alia

⁶⁸⁶ Els “carrers” ja no són iguals que els del passat; ja ho deia l'heraclitista Borges en un poema. Algú -com els déus de la fosca de “Mussol a les ruïnes”, VII de *Bardissa de foc* - ha canviat els “carrers” no per un barranc de baladres sinó per un camp de gel; abans, havia aparegut un “camp de neu” (I, f. 9).

amb el sinònim denotatiu “aigua freda”; enmig resta una solitud absurda; el “cervell”, metonímia corporal, i el mateix Hoffmann són, com diu l’adverbi “sols”, inhabitats, desèrtics; la solitud externa “del laboratori” (II, f. 16) passa a ser interna; el laboratori de les idees esdevé una pista de gel fosca i sense patinadores⁶⁸⁷. L’hiperbòlic “gran” contrasta amb el “sols”; la “bassa d’aigua freda” sobre el gel equival a la “Farina lleugerament tacada.” (II, f. 5). El sintagma preposicional “sense llums” també fa referència al no-pensament. El vosaltres invocat per l’emissor del text participa dels fantasmes i els tabús: el plaer i la curiositat per assassinar i per la mateixa mort.

Després hi ha una lamentació empàtica de l’enunciador: “Pobre Hoffmann, li han furtat el passat i encara volen furta-li el desig.” (II, f. 25). El passat és el que li pertany, la memòria, i el desig el futur: “mataria [...] Estimar [...] Mata’m”. Com en l’Alzheimer, Hoffman no pot tindre el plaer del reconeixement. Com en els Nous Cinemes dels anys 60, tornem a llegir o vore el crim: “Un coltell segant-li els camps de la memòria. Un tret.” (II, f. 26/27); Navarro lúcidament reprén la cita de Kafka de l’inici : “Ganivet que s’enfonsa en la mar” (I, f. 2); el “Coltell” del títol, o el “tret”, penetren en el cervell descrit com un mar. Rimen “coltell” i “tret”. El “tret” final de la pel·lícula és en *off*.

El resultat és que, com diu el metge en la pel·lícula, “La seva història feta bocins pel terra.” (II, f. 28). En el fons hi ha el mite decadentista del bell cadàver: “Mireu el cos del bell mort Isaac!”. Si a “Coltell al cap” trobem l’“Imagineu”, a “Arqueologia del saber” apareixerà el “Mireu”. No es pot pensar la mort ni mirar Déu ni vore l’obscé. Sempre hi ha la recança i la culpabilitat del que no és possible. La frase final de la II part diu: “Com m’agradaria estimar-te ara, Hoffmann!”⁶⁸⁸; potser és un monòleg interior d’Ann; o de l’emissor. Ara ja és tard; perquè Hoffmann, com el policia, és “a les portes de l’infinit”, del coma, de la mort, del no-records i del no-llenguatge. L’espill de “gel” es trenca d’“un cop sec” de Coltell i s’enfonsa la “barqueta” (també l’amorosa) i el “ferit” i tot s’acaba. Si enllacem els “camps” del poemari llegim: “camps de neu”, “sobre el camp”, “gran camp de gel” i “segant-li els camps de la memòria”; domina la fredor de la mort.

La part III de “Coltell al cap” comença amb un tu líric a punt del son, a les portes de l’infinit: “Tanques els ulls i somies totes les selves.” (III, f. 1); el son pot ser imbuït, com Hoffmann, per un dispar de la policia; enllaça amb el “tret” i el “coltell” de la fi de la part II. El somni és hiperbòlic gràcies al determinant indefinit “totes”; si la referència és cinematogràfica el tu líric somnia amb l’amor, ja que a la pel·lícula el bosc sembla positiu perquè Hoffmann, en recuperar la memòria, fa l’amor amb la seua excompanya Ann en el bosc. En tot cas, sempre hi ha la referència dantesca o la

⁶⁸⁷ Aquesta imatge associada a l’Alzheimer tornarà a *Magrana* (Navarro, 2004: 24).

⁶⁸⁸ El condicional només apareix en aquesta part II i ho fa per unir la mort: “El Cavaller mataria el drac de quatre caps.” (f. 9) o “*Un americà, en la meua situació, dispararia a ulls clucs per la finestra.*” (f. 19); amb l’amor impossible: “Com m’agradaria estimar-te ara, Hoffmann!” (fi).

idea del somni com a llenguatge obscur o selva negra. La imatge del bosc i els cavallers és molt medieval. Si tornem a l'oració inicial llegim: "Tanques els ulls".

A continuació apareix un enunciator (un jo o una tercera persona) que diu: "Escrivia el teu nom per les parets de Praga, i no et coneixia. Sols sabia dels teus ulls." (III, f. 2/3); per empatia creiem que el subjecte d'"escrivia" és un jo líric. L'escriptura sembla aliada a l'amor. Apareix la ciutat Praga, com en altres plaquetes⁶⁸⁹. La paradoxa s'estableix entre "no et coneixia" i "sols sabia"; el "sols" s'oposa al "totes" de la frase inicial i s'enllaça amb els "ulls" inicials. Els ulls poden ser el motor de l'amor com als debats medievals. A la pel·lícula Hoffmann es recupera del coma i no reconeix la gent; veu, però el seu cervell no lliga els records.

De sobte Navarro introdueix com a cita el títol de la pel·lícula que inspira el poemari: "*Messer im Kopf*." (III, f. 4). Com si diguera al receptor/a: no et conec però estàs llegint *Coltell al cap* o estàs veient *Messer im Kopf*. La metapoesia continua: "El discurs era a punt de cremar-se i iniciar-se." (III, f. 5); el que comença és la història d'amor del jo/ell amb el tu o la pel·lícula. Ens recorda aquesta frase l'inici i final de *Bardissa de foc* amb la circularitat; l'amor és com un esclat, *un amor fou*, dura poc i les flors són més belles a punt de marcir-se. El tu líric torna a aparèixer: "Amant de l'oblit, planejaves el territori de l'estima." (III; f. 6); el Hoffmann de la pel·lícula recupera a poc a poc la memòria; és partidari de l'oblit, en el sentit que ara sembla com si eixa dona -que ell nota que l'estima- abans l'havia abandonat; la policia el vol sa per interrogar-lo i culpabilitzar-lo, els amics terroristes perquè culpe la policia; a ell li convé oblidar i al policia que li disparà també; el verb "planejar" és interessant: vol dir fer plans, fer transitable el camí per acostar-se a l'amor o a la persona estimada; en la pel·lícula és Hoffmann cap a Ann; Aschenbach vers Tadzio, o el jo envers el tu en la f. 2/3.

Les dues paraules amoroses -"amant" i "estima"- obrin i tanquen la frase: "Amant de l'oblit, planejaves el territori de l'estima."; potser el tu desitja oblidar la moral i la repressió de la societat (v. f. 9). De sobte apareixen dues imatges astronòmiques: "Els signes es disposaven correctament al cel. Set planetes ens guaitaven." (III, f. 7/8); tant els signes com els planetes es personifiquen; la disposició astronòmica sembla astrològica i exemplifica el "pla" del tu líric; no sabem si el moment és feliç o trist. Més amunt llegíem l'"hora criminal" (I, f. 4). Potser ara el moment "a punt" (v. f. 5) és l'hora de l'amor. La metàfora dels astres (A) com ulls (B) és sovintejada per Navarro⁶⁹⁰. Ací, els planetes semblen acusatoris, com els polis de la pel·lícula o com suggereix el passatge següent; en

⁶⁸⁹ V. el tercer poema d'"Arqueologia del saber": "Em veig i et veig, Isaac, i ara m'agradaria que fossis un caminant dels carrers de Praga, o de Bolonya, o per què no, de València, ciutats que tant m'estimo; t'hauries deslliurat així del foc i del ganivet, del somriure de Déu." (f. 4). Ací, al poema IV de "Coltell al cap", apareix si no explícitament Bolonya, sí "la ciutat de les torres" (v. IV, f. 5).

⁶⁹⁰ Veiem a la part I la interrogació "Per què em sotges en hora criminal?" (I, f. 4) que podria referir-se a la "lluna" plena (I, f. 17)

tot cas, l'important és que apareix un “nosaltres” és a dir, que el tu líric (f. 1 i f. 3 i f. 5) i el jo (f. 2 i 3) ja s'han unit, potser en la desgràcia, com Hoffmann i Ann en el seu reencontre. A la part I apareixien unes “taules ben disposades al clar del bosc” (f. 6); ací és sota el “clar de lluna”. Si allí trobàvem “Tots els reis” ací llegim “Set planetes”; que és mateix que dir tots els planetes, “totes les esferes”; potser tots els espectadors/es.

El verb “sotjar” és seguit pel “passeig” -també entre la II, f. 8 i la f. 9. Es reprén de nou la pel·lícula: “Hoffmann recorre la ciutat que put vergonyes alienes.” (III, f. 9); Navarro transitivitzava el verb “pudir”; Hoffmann a la pel·lícula s'escapa de l'hospital/presó en contra de la voluntat de la policia i dels amics terroristes, és a dir, dels que “ben disposen” o pensen “correctament” (v. II, f. 7) i “passeja per la ciutat”, és a dir, s'allibera. La ciutat, però, no l'acull feliç; en una lectura moral la ciutat personificada pateix de “vergonyes” que són “alienes”, d'un altre. Potser són els pecats no comesos d'altres plaquetes⁶⁹¹. Potser hi ha una denúncia a favor dels altres amors, del prohibit, del diferent més enllà del “correcte” o “disposat” de la llei. Potser les “vergonyes alienes” pertanyen a un Hoffmann anterior al tret. El nou Hoffmann, adàmic, no és culpable en la pel·lícula o no s'ho sent; ell només estima Ann.

La ciutat de sobte ja no és Hamburg sinó en un encadenament cinematogràfic Venècia; eixa Venècia podrida, correlat objectiu de la salut d'Aschenbach, personatge de la *Mort en Venècia* de Mann; però no del seu amor pur per l'adolescent Tadzio; veiem la referència explícita al llibre de Mann o la pel·lícula de Visconti sobre el llibre: “Als pous s'incendiava el teu amor, Aschenbach.” (III, f. 10); les “vergonyes alienes” de la ciutat, de la societat civil, són per Aschenbach el seu “amor”. Potser Hoffmann i Aschenbach tenen en comú la dislocació geogràfica i lingüística: Aschenbach és l'alemany a Itàlia; Hoffman, alemany i a Alemanya, dins de la seua dislèxia o por del llenguatge, parla en “aliè”, en italià amb el policia o amb el taxista arran de la notícia que hi ha hagut un tauró a Itàlia. Però no és al país transsalpí on vol fugir Hoffmann sinó a Amèrica.

El paràgraf acaba amb dues frases lligades per un paral·lelisme i una anàfora: “El nostre amor als forns abissals d'aquelles aigües. El nostre amor a l'ombra d'aquells veles, i la mar...” (III, ff. 11/12); l'amor del “nosaltres” potser s'oposa al d'Aschenbach. El tu i el jo lírics sí que gaudeixen de l'amor, a diferència de Hoffmann per Ann (abans i just després del coma) o d'Aschenbach vers Tadzio⁶⁹²; l'amor de *Mort en Venècia* apareix en imperfecte (“s'incendiava”). I tanmateix, sembla un amor passat en el temps, per l'ús del díctic de llunyania: “aquelles aigües”, “aquelles veles”; la ciutat on transcorre “Coltell al cap”, Hamburg, també és marinera, com Venècia.

El sintagma “aquelles aigües” ens mena al primer poema d’*“Auri sacra fames!”*⁶⁹³; Potser

⁶⁹¹ V. *Salvatge!*, II, f. 3 i III, f. 42.

⁶⁹² Navarro tradueix *Amado mio* de Pasolini (Mall, Barcelona, 1986); allí hi havia explícit l'amor homosexual masculí envers els adolescents.

⁶⁹³ A l’*“Auri sacra fames!”* de Navarro a *La païra dels crançs* llegíem: “Com enyoro el teu rostre barbat/ i la teva

perquè Hoffmann ix del coma i té una “fràgil memòria”, potser pels noms “ombra” o l’“aigua” sempre plural en Navarro. Les “aigües” paradoxalment són unides al foc dels “forns”; abans llegíem “Als pous s’incendiava”; Navarro empra la imatge del foc pregon, potser ocult, però en tot cas difícil d’erradicar, volcànic; tornem al “discurs que era a punt de cremar-se” però ací no d’“iniciar-se” sinó d’acabar-se ja que som a la fi del text III. L’amor a l’ombra indica una certa frescor entre tant d’incendi o calor estiuenc (com a *Mort a Venècia*). Aquesta amor també participa de la nit dels planetes o de la fosca (“pous”, “abissals”); potser també d’una intimitat lluny de vigilàncies potser vergonyants (v. f. 8); com veurem a la fi de *Salvatge!* Ara bé, l’“amor” és fresc en el doble sentit: pel jovenet Tazio i per des”vergonyant” o prohibit però només als ulls dels qui vigilen, dels aliens. Tampoc Aschenbach coneixia Tazio i ja, absurdament però decidida, ja l’escrivia/posseïa, el sotjava amb els ulls i al paper. El quiasme sintàctic de la f. 11/12 és clar: “Als pous [...] el teu amor” i “el nostre amor als forn [...] aigües”.

Els punts suspensius finals són interessants: potser circularment enllacen amb l’inicial “Tanques els ulls”; recordem que Hoffman és en coma i que Aschenbach mor o tanca els ulls mirant la mar i el seu amor angelicat Tazio. Potser els punts suspensius és un intent d’allargar l’amor a imitació de les ones, del bressol sexual o del record. La “mar” és un “gran camp” immens, hiperbòlic com les “selves” de la f. 1. Hi ha en el fons una invitació a l’amor, com a la fi de la I part: “Si t’acostes sentiràs com batega la mar.” L’al. literació de la sibilant domina la majoria del poema III (f. 1, 3/4, 7/8 i sobretot 10/11); la de la lateral i la *m* dominen la frase final.

La darrera part, la IV, de “Coltell al cap” comença amb un jo líric confessor: “Poso pedres pels camps de la terra i del cel. Em limiteu i limito.” (IV, f. 1/2). El fet de posar pedres ens remet a la fita entre Abel i Caïm o al límit; potser als homenatges mortuoris o bé a l’Església catòlica amb Adam (crea el llenguatge) o Sant Pere (crea l’edifici Església). Potser les pedres/límits siguen les definicions, les paraules, com deia Wittgenstein, o els textos poètics que el lector/a llig. El jo líric es dirigeix a un “vosaltres”, potser el lector/a; a la f 4 serà sembla un vós envers la “Senyora”; potser siga un crit rebel del jo, ja que sembla que el fet de limitar exemplificat en posar pedres, és posterior al límit del vosaltres/vós. Als “camps de la terra” li segueixen uns lírics “del cel”; potser així el jo líric nega el paradís o la resurrecció.

L’acció limitadora del jo és hiperbòlica; fins i tot podem deduir que absurda, com suggereix la f. 3. La tercera frase ens descriu un jo líric cercant l’impossible: “Cerco ossos a les closques dels ous i no els trobo.” (IV, f. 3); la frase és òbvia, però la imatge interessant: l’os i la closca poden ser blancs, i tenen el mateix origen calcari; la closca és el superficial i l’os el profund. Crani i ossos són

ombra a la murada/ vora els llavis de plata d’aquelles/ aigües, ara en la meva fràgil memòria.” (Navarro, 1986: 27).

el que resta quan algú mor i el soterren i és lluny de l'ou o origen. Les closques ens remetent al cervell; el jo líric pensa, es trenca la closca.

A la f. 4 apareix el tu líric: “Oh, Senyora, per què no abandoneu el vel que us envela la mirada?” (IV, f. 4); el jo líric vol gaudir dels ulls de la Senyora, potser l'estimada de la III part (f. 3) o la reina de la I part (I, f. 9); el verb “abandonar” sembla hiperbòlic. Potser és una referència a la visió de Crist beatífica o terrible. La penúltima frase diu: “El meu amor va morir a la ciutat de les torres.” (IV, f. 5); Navarro ens ha dit que “la ciutat de les torres” no es València com pensàvem sinó Bolonya. L'amor s'acaba i abandona el jo. Potser s'ha mort la persona estimada, eixa Senyora, i està recoberta d'un vel mortuori; potser el jo està “vetlant-la”. Recordem que en medieval la paraula “amor” és femení.

La darrera frase de la IV part i de la plaqueta és una altra misteriosa interrogació retòrica: “¿Per què voleu destriar el cànem d'aquesta corda?” (IV, fi, f. 6); la corda de cànem és dura. El verb “destriar” és ambigu: d'un costat vol dir “separar”, però també “ajudar a conèixer” o “albirar, veure des de lluny”; en aquesta darrera ascepció les dues interrogacions retòriques s'oposarien: en la primera hi ha una invitació per part del jo líric a que la Senyora/lector/a mire; en la segona hi ha com un penediment: per què voleu mirar? El díctic “aquesta” acompanya a “corda”, nom que no sabem a què es refereix: pot ser una eina per delimitar i mesurar, per matar, per suïcidar-se o pot ser el símbol de la vida i del llenguatge. Si considerem el vosaltres com a lector/a o crític/a, l'acció de “destriar” significaria “interpretar”, “limitar” (f. 2), aclarir les poesies del jo líric escriptor i per tant, destrossar la seua veu.

Si interpretem la corda com a vida, el vosaltres seria una o unes Parques (com la Senyora) que trencaria el fil i per tant assassinaría el jo líric; o bé seria Déu acollint el sacrifici de Crist i enllaçaríem amb l'“*Elí, Elí, lemà sabactani?*” de la I part. Ara bé, si la corda és el mitjà de suïcidi, la Senyora salva el jo líric desesperat d'amor; la seua acció seria lloable, si bé el jo líric no la vol; en aquesta interpretació la interrogació potser inclou un matís d'esperança per part del jo en el seu amor envers la Senyora.

El policia vol traure el fil del que ha passat. Com dirien els llatins, els crítics/ques “trobem” el text, és a dir, ens l'inventem; desxifrant la corda, el teixit o discurs potser mitiguem el “Dolor del discurs”. És l'escriptura una bona teràpia. A la fi sempre hi ha la mort: “Els vaixells moriran a l'alba a le critptes de les catedrals.” (fi d'I), el “tret” contra o de Hoffmanan (fi de III) i “El meu amor va morir a la ciutat de les torres.” (penúltima frase de IV); només la fi de la III suggereix no la mort sinó l'amor; o és el mateix. Ara bé Marrugat ens conta que Aschenbach mor al costat d'un “pou” (Marrugat, 2013: 335); eixe “pou” o cova encesa tan típic de Navarro.

5. 5. 2. Consideracions generals sobre “Coltell al cap”

Hem decidit analitzar quatre aspectes de la plaqueta: el temps (A), les narracions (B), els personatges (C) i l’espai (D).

5. 5. 2. A. El temps

“Coltell al cap” és una narració; per això domina el passat i el demostratiu de llunyania; el de proximitat i el present són dolorosos⁶⁹⁴. “Coltell al cap” és una plaqueta de passat fins el punt que el present s’hi perd com en aquest passatge, o és present històric: “Tots els reis menjaven en taules ben disposades al clar del bosc. El cérvol havia estat caçat. Una reina, des de les torres, es llançava als prats del seu domini. *L’endevinadora tira les cartes en un camp de neu*. Algú, poruc, des de la soledat extrema cridava: *Elí, Elí, lemà sabactani?*” (“Coltell al cap”, I, f. 6/ 11). Pel que fa al temps de la història, no sabem amb certesa quin és: “Per què em sotges en hora criminal?” (I, f. 3). Per exemple, tenim l’any 33 d. c: “Algú, poruc, des de la soledat extrema cridava: *Elí, Elí, lemà sabactani?* Un llamp creua l’infinit.” (“Coltell al cap”, I, f. 6/ 12). També l’Edat Mitjana o la pseudoHistòria mitjana amb “cavallers”, “dracs” i “reis” que hem transcrit un poc més amunt; potser és hivern. També tenim accions repetitives i eternes, diürnes o nocturnes, atemporals: “Els signes es disposaven correctament al cel. Set planetes ens guaitaven.” (III, f. 7/8). Tenim el s. XX amb Mann i Venècia i Beuys que diu: “Heus aquí el senyal. La nafra” (II, f. 1/2); els anys 70 amb Hoffmann. La mescla de temporalitat excel·leix en *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* de Sánchez-Cutillas.

Aquesta ambigüitat temporal és intrínseca a Navarro. Per exemple, el “ganivet que s’enfonsa en la mar” (I, f. 1) pot ser el sol al crepuscle o la lluna a l’alba. Mentre que els dos primers conceptes no apareixen a “Coltell al cap”, la lluna i l’alba sí: respectivament veiem “La lluna il·luminant la foscor de totes les esferes.” (I, f. 16) i “Els vaixells moriran a l’alba a les criptes de les catedrals.” (I, fi, f. 20); l’alba encara és futura, per tant, potser el temps de “Coltell al cap” és sobretot nocturn. Potser és de nit quan “Els galls als corrals covaven les penes.” (II, f. 8). L’escriptura és unida al dia car cal llum per “destriar el cànem d’aquesta corda” (fi de “Coltell al cap”); veiem-ho en un altre passatge: “Turment de la paraula que et dicta els seus espais, els clars límits de la seva pertinença.” (I, f. 13); ara bé, quan és el jo qui escriu, en lloc de llum crea fosca: “Poso pedres pels camps de la terra i del cel. Em limiteu i limito.” (IV, inici).

⁶⁹⁴ L’amor és viu en llunyania: “Captiu en aquell galió.” (“Coltell al cap” I, f. 15) o “El nostre amor als forns abissals d’aquelles aigües. El nostre amor a l’ombra d’aquells veles, i la mar...” (III, fi). Però l’amor és impossible en el present: “Com m’agradaria estimar-te ara, Hoffmann!” (II, fi); i potser inútil, com el discurs, com diu la fi del llibre: “¿Per què voleu destriar el cànem d’aquesta corda?” (fi del llibre).

L'amor, al contrari de la creació, s'associa a la nit, a la fosca, com ens diu circularment el poema III: "Tanques els ulls i somies totes les selves." (inici) i "Als pous s'incendiava el teu amor, Aschenbach. El nostre amor als forns abissals d'aquelles aigües. El nostre amor a l'ombra d'aquells veles, i la mar..." (fi). I tenim sobretot el temps d'amar i el temps de morir: "Estimar fins el desig de mort. *Mata'm de vida!*" (II, f. 11/12) o "Els llavis de l'amor dormint l'amor." (II, f. 7). L'amor mor: "El meu amor va morir a la ciutat de les torres." (IV, f. 5). Aleshores hi ha la possibilitat de "covar les penes" com els galls, "melangiosos": "La barqueta creuant les aigües, i ell ferit. La melangia arrossega els dies del Cavaller." (II, f. 13/14). O bé recrear el morir d'amor, paradoxalment, amb l'oblit: "Amant de l'oblit, planejaves el territori de l'estima." (III; f. 6). Imaginar és crear el temps, encara que siga per abolir-lo com en l'Alzheimer: "Imagineu-vos que un bon dia aneu pel carrer buscant qui en un temps us va estimar. Imagineu la imatge del vostre amor; un cop sec i el vostre cos a les portes de l'infinit. El cervell com un gran camp de gel" (II, f. 20/ 25).

5. 5. 2. B. Les narracions

Com mostrarà en *Drumcondra*, Navarro prefereix "esbocinar", fragmentar les narracions; recordeu el *collage* des d'èssers. . . . Ja hem llegit a *Bardissa de foc* allò de "Quan em penso em nego: flama i cera." ("Lluna de terra", fi de VIII); al capdavant sempre es conta des de la fi, cap enrere, com ací: "El discurs era a punt de cremar-se i iniciar-se." (III, f. 5); com a "L'inici impossible" de *Bardissa de foc*. Navarro prefereix, fins i tot a "Arqueologia del saber", mesclar més d'una narració o discurs; de vegades fins i tot amb a penes relació entre si, a la surrealista⁶⁹⁵. Alhora, però, el seu jo-emissor de "Coltell al cap" confessa: "Presoner per sempre. ¿Per què no he deixat mai d'escriure [sempre]⁶⁹⁶ el mateix discurs?" (I, f. 17/18). Les narracions principals⁶⁹⁷ de "Coltell al cap" són:

Narració N1 o *Coltell al cap* : protagonitzada per Hoffmann; desapareix a la IV part; llegim el seu "passat", és a dir, la seua "història"; l'ordre linial seria:

a) II, f. 27-29: Un coltell segant-li els camps de la memòria. Un tret. La seva història feta bocins pel terra.

b) II, f. 26: Pobre Hoffmann, li han furtat el passat i encara volen furtar-li el desig.

⁶⁹⁵ Pensem, per exemple, en les dues cites de l'inici de *Salvatge!*

⁶⁹⁶ L'escriptura és també una forma d'amor; Hoffman encarna l'amor, un sentiment impossible, com la creació, i potser per això etern, çò és, intemporal, d'ara: "Com m'agradaria estimar-te ara, Hoffmann!" (II, fi); i de sempre: "Qui no ha estat mai Hoffmann?" (II, f. 20).

⁶⁹⁷ La frase inicial pot ser compartida: "Dolor del discurs quan els mots et poden servir de verí i de mortalla, ganivet que s'enfonsa en la mar." (I, f. 1); és aplicable a Hoffmann (si confessa el tanquen), a N4 (si Aschenbach confessa el seu amor el tanquen); i també al jo líric. També poden compartir-la el nosaltres a III, f. 11/12; amb el "nostre" que dona joc.

c) III, f. 9: Hoffmann recorre la ciutat que put vergonyes alienes. ; i II, f. 17/19: Hoffmann ronda la soledat del seu laboratori. *Sens dubte el pensament de matar-se no és més que el revers del desig de matar. Un americà, en la meva situació, dispararia a ulls clucs per la finestra.*

c) II, f. 28/29, és a dir, la fi de la pel·lícula

N2: una història medieval: Tots els reis menjaven en taules ben disposades al clar del bosc. El cérvol havia estat caçat. Una reina, des de les torres, es llançava als prats del seu domini. *L'endevinadora tira les cartes en un camp de neu.* (I, f. 6/9)

N2 bis: Les petges que els peus de la Senyora deixaren sobre el camp. El collar entre els llençols. La farina lleugerament tacada. Els llavis de l'amor dormint l'amor. Els galls als corrals covaven les penes. El Cavaller mataria el drac de quatre caps. La barqueta creuant les aigües, i ell ferit. La melangia arrossega els dies del Cavaller. (II, f. 3/14)

N3: la crucifixió de Jesucrist: Algú, poruc, des de la soledat extrema cridava: *Elí, Elí, lemà sabactani?* Un llamp creua l'infinit. (I, f. 10/12)

N4: la *Mort a Venècia* de Mann: Als pous s'incendiava el teu amor, Aschenbach. El nostre amor als forns abissals d'aquelles aigües. El nostre amor a l'ombra d'aquells veles, i la mar... (III, fi, f. 10/12);

N5: la intrahistòria del jo líric:

a) Escrivia el teu nom per les parets de Praga, i no et coneixia. Sols sabia dels teus ulls. (III, f. 3) El meu amor va morir a la ciutat de les torres. (*Coltell al cap*, IV, f. 5).

b) Abillat de màscares em passejo pels carrers. Farsant i rabiüt. (*Coltell al cap*, I, f. 2/5).

5. 5. 2. C. Les persones

El tu domina la part I de *Coltell al cap*. És un escriptor o un escrivà a mercé del *diktat* del seu superior, llegiu Mussa, Déu, o Llei: “Dolor del discurs quan els mots et poden servir de verí i de mortalla, ganivet que s'enfonsa en la mar.” (inici) o “Turment de la paraula que et dicta els seus espais, els clars límits de la seva pertinença.” (I, f. 13) Malgrat això, el tu és estimat pel jo: “I tu, estimat, saps que li pertanys.” (I, f. 14). Podem pensar que el tu és un jo desdoblant ja que aquest també se'ns presenta com un artista i com a escriptor, valga la redundància: “Per què no he deixat mai d'escriure el mateix discurs?” (I, f. 18) o “Abillat de màscares em passejo pels carrers. Farsant i rabiüt.” (I, f. 2/5); aquest sintagma final per empatia l'apliquem al jo, però també podria ser del tu.

La relació entre tots dos és desigual i complexa; el tu és poderós però mai contesta als precís i crits del jo líric: “Per què em sotges en hora criminal?” (I, f. 3) o “*Elí, Elí, lemà sabactani?*” (I, f. 11); malgrat que el tu siga un “criminal”, el jo no el tem, ans al contrari: l’“estima” com llegíem dalt, no fuig d’ell, no corre sinó que “passeja” tranquil; les màscares el protegeixen, potser perquè el fan anònim. El jo convida el tu “estimat” a l’amor, com Crist als xiquets/es: “Si t’acostes sentiràs com batega la mar” (I, f. 19)⁶⁹⁸. Les dues peticions d’ajut i de convit van seguides de la mort: a “*sabactami*” li segueix un “llamp”, a “Si t’acostes” un “moriran”.

Pel que fa a la tercera persona, apareixen moltes “màscares” animades i concentrades al primer paràgraf de la part I en posició de subjecte: “Tots els reis [...] El cérvol [...] Una reina [...] *L’endevinadora* [...] Algú [...] *Elí, Elí* [...] Un llamp” (I, f. 6/12); és evident que Jesús i Déu són alguns d’aquests subjectes. Desconeixem per què l’emissor oculta el seu nom perdut; potser el Pare i el Fill han perdut ja fins i tot el seu nom. La personificació enllaça l’inici i la fi de la part I: “Dolor del discurs” (I, f. 1) “Turment de la paraula” (f. 13, fi).

A la II part domina la tercera persona; s’alternen els personatges i l’amor: “la Senyora” (II, f. 3), l’amor (II, f. 6, 8, 10 i 15) i “el Cavaller” (f. 7, 13/14) i “L’amor tenia el seu doble.” (II, f. 10). En dir la paraula doble apareix el jo líric unit al tu: “Estimar fins el desig de mort. *Mata’m de vida!*” (II, f. 11/12). Només tornarà a la fi de la part II: “Com m’agradaria estimar-te ara, Hoffmann!” (II, fi, f. 30); aquesta oració ens fa replantejar-nos que potser el “Pobre Hoffmann” de la f. 26 també ho deia el jo líric. El vosaltres inclou potser els lectors/es: “Heus aquí el senyal. La nafra” (II, f. 1/2; també més avall) i sobretot aquell repetit “Imagineu” (II, f. 20/22). En la II part domina el subjecte Hoffmann: “Hoffmann ronda la soledat del seu laboratori.” (II, f. 17) i a continuació llegim el seu monòleg interior (II, f. 17/19). Amb les dues morts del fragment desapareixen les persones verbals, i fins i tot els verbs: “Pobre Hoffmann, li han furtat el passat i encara volen furta-li el desig. Un coltell segant-li els camps de la memòria. Un tret. La seva història feta bocins pel terra.” (II, f. 26/29); abans ja havíem llegit: “El cervell com un gran camp de gel, sense llums ni patinadores, sols una bassa d’aigua freda. Imagineu.” (II, f. 23/24).

El tu apareix a l’inici de III com a somniador: “Tanques els ulls i somies totes les selves.” (III, f. 1); el tu sembla un urbanista: “Amant de l’oblit, planejaves el territori de l’estima.” (III, f. 6); només a la fi se’ns diu qui és aquest tu: “Als pous s’incendiava el teu amor, Aschenbach.” (III, f. 10); és a dir, que és un personatge escriptor. Com el jo líric, que sap i no sap res del tu: “Escrivia el teu nom per les parets de Praga, i no et coneixia. Sols sabia dels teus ulls.” (III, f. 3). La tercera persona diu: “*Messer im Kopf*. El discurs era a punt de cremar-se i iniciar-se.” (III, f. 4/5). Té un nom concret: “Hoffmann recorre la ciutat que put vergonyes alienes.” (III, f. 9). Com diu Marrugat (2013: 352), les dues persones equivalen; és a dir, “El discurs” és “Hoffmann”. El nosaltres apareix

⁶⁹⁸ S’oposen “no deixes” i “si t’acostes”. Tal vegada la invitació l’emet el tu.

sobretot a la fi del fragment III: “El nostre amor als forns abissals d’aquelles aigües. El nostre amor a l’ombra d’aquells veles, i la mar...” (III, fi, f. 11/12); abans llegíem: “Els signes es disposaven correctament al cel. Set planetes ens guaitaven.” (III, f. 7/8).

A la part IV no hi ha tercera persona. És dominada pel jo i la segona persona del plural, siga el vosaltres o el vosté. Com sovint en Navarro, s’alternen en el text; el jo domina les oracions senars: “Poso pedres pels camps de la terra i del cel.” (IV, f. 1) i “Cerco ossos a les closques dels ous i no els trobo.” (IV, f. 3) i “El meu amor va morir a la ciutat de les torres.” (IV, f. 5); el vosté/vosaltres domina les oracions parelles: “Oh, Senyora, per què no abandoneu el vel que us envela la mirada?” (IV, f. 4); i la darrera del llibre, la IV, f. 6: “¿Per què voleu destriar el cànem d’aquesta corda?”. Aquest vaivé coincideix amb el *quid pro quo* de l’oració 2: “Em limiteu i limito.”; m’ensenyeu i jo ensenye; em mateu i mate. Aquesta “Senyora” tornarà a *Salvatge!*

5. 5. 2. D. L’espai

La “ciutat” s’explicita quasi a la fi del llibre: “El meu amor va morir a la ciutat de les torres.” (IV, f. 5); abans havíem trobat el jo passejant per Praga: “Escrivia el teu nom per les parets de Praga, i no et coneixia. Sols sabia dels teus ulls.” (III, f. 3); a “*Messer im Kopf*” (III, f. 4) Hoffmann recorre la ciutat -Hamburg- que put vergonyes alienes (III, f. 9) i “ronda la soledat del seu laboratori.” (II, f. 17). Aquesta ciutat alemanya podria ser Venècia, ja que té port i allí l’aigua i el foc s’alien eròticament i perillosa: “Als pous s’incendiava el teu amor, Aschenbach” (III, cap a la fi); també passeja amb les seues “màscare” -Aschenbach/Hoffmann- el jo líric: “Abillat de màscare em passejo pels carrers. Farsant i rabiüt.” (I, f. 2/5). El jo demana al lector/a de “participar”, de ser també un *flâneur* enamorat: “Imagineu-vos que un bon dia aneu pel carrer buscant qui en un temps us va estimar.” (II, f. 20). El que no pot fugir és el pobre Crist a la creu (10/12), però serà alliberat prompte; entre els edificis-presons vorem les “catedrals” i “els corral” dels galls (II).

Hi ha dos abstraccions que s’espacialitzen, és a dir, es concreten: l’amor i sobretot la paraula que és definida com a “Pàtria de l’excrement i de l’amor.” (I, f. 2). El mot “espai” s’explicita amb el llenguatge: “Turment de la paraula que et dicta els seus espais, els clars límits de la seva pertinença.” (I, f. 13/17). El mateix títol ho és tot: *Messer im Kopf*. El discurs era a punt de cremar-se i iniciar-se.” (III, f. 4/5). Hi ha dos “infinits” espaciotemporals associats a la mort: una alliberadora com la de Crist a “Un llamp creuà l’infinit” (I, 12), però l’altra no tant perquè és corporal: “un cop sec i el vostre cos a les portes de l’infinit” (II, f. 21). La casa apareix com a escenari del crim: hem vist “les portes” però també unes “finestres” en aquest passatge: “Un americà, en la meua situació, dispararia a ulls clucs per la finestra.” (II, f. 17). La casa també és el lloc de l’amor, com veurem després. Si la paraula és presó, el mar és circular a la I part: “Dolor del

discurs quan els mots et poden servir de verí i de mortalla, ganivet que s'enfonsa en la mar.” (I, inici) i “Si t’acostes sentiràs com batega la mar. Els vaixells moriran a l’alba a les criptes de les catedrals.” (I, fi). Són reals eixes aigües? L’església apareix per impedir el viatge, com a castradora.

Gràcies al “sistema de miralls giratoris” (Gimferrer) del cine s’uneixen bosc-casa/torre-camp nevat: “Tots els reis menjaven en taules ben disposades al clar del bosc. El cérvol havia estat caçat. Una reina, des de les torres, es llançava als prats del seu domini. *L’endevinadora tira les cartes en un camp de neu.*” (I, f. 6/12). També eròticament el camp nevat i els “llençols”: “Les petges que els peus de la Senyora deixaren sobre el camp. El collar entre els llençols.” (II, f. 3/4). La creació és lliure i permet somiar: “Tanques els ulls i somies totes les selves.” (III, f. 1); entre les selves potser rau el bosc amorós.

El cel i la terra s’expliciten; el primer és el lloc de l’harmonia paradoxalment castigadora: “Els signes es disposaven correctament al cel. Set planetes ens guaitaven.” (III, f. 7/8); el terra és la mort: “La seva història feta bocins pel terra.” (II, f. 29). Tots dos espais s’alien amb el discurs: “Poso pedres pels camps de la terra i del cel. Em limiteu i limito. Cerco ossos a les closques dels ous i no els trobo.” (IV, inici). Els altres camps són lloc de mort; hem vist els “prats” del suïcidi de la Senyora; ara veiem els “camps de les aigües” tan cares a Navarro, però gelats: “El cervell com un gran camp de gel, sense llums ni patinadores, sols una bassa d’aigua freda. Imagineu.” (II, f. 25); també els “camps de la memòria”: “Un coltell segant-li els camps de la memòria. Un tret.” (II, f. 27/28). Les aigües líquides profundes és el territori de l’amor a la part III; l’amor com hem dit més amunt és pregon: “als forns abissals d’aquelles aigües”, “a l’ombra d’aquelles veles” (fi de III); en canvi, en la superfície, és castigat, potser perquè és més que amor: “L’amor tenia el seu doble.” (II, f. 10); allí, surant, arriba el càstic: “La barqueta creuant les aigües, i ell ferit. La melangia arrossega els dies del Cavaller. L’amor es veu amor a l’espill. Heus aquí el senyal.” (II, f. 14/16). Aquest és la nafra, perquè l’amor és cos i el cos geografia: “Amant de l’oblit, planejaves el territori de l’estima.” (III, f. 6).

Fins ací la nostra anàlisi de “Coltell al cap”. A continuació tractarem “Arqueologia del saber”.

5. 6. “Arqueologia del saber”

“Arqueologia del saber” és una plaqueta escrita l’agost del 1981 a València i publicada aquell mateix any a la revista *L’espill*. S’encapçala amb dues cites; la primera de Foucault: “L’arqueologia pretén definir no els pensaments, les representacions, les imatges, els temes, les obsessions que s’oculten i es manifesten en els discursos, sinó aquests mateixos discursos, aquests discursos en tant que pràctiques que obeeixen a unes regles.” I la segona del *Gènesi*, 22, 2: “Déu li digué: Pren si et plau, el teu fill, el teu únic, el que estimes, Isaac, i vés-te’n a la terra de Morià, i allí

ofereix-lo en holocaust dalt d'una de les muntanyes que et diré." Marrugat ha estudiat la petja de Foucault en Navarro (Marrugat, 2013: 317-337)

La plaqueta és la deconstrucció de la història d'Abraham i Isaac, ja que, a diferència del passatge bíblic, en "Arqueologia del saber" Abraham sí que mata el seu fill Isaac. Jaén afirma que les plaquetes que s'hi inclouen: "No són retalls, ni deixalles, ni restes del naufragi, ni avanços o esborranys d'altres llibres més grans." (Jaén, 1986: 10). Si fóra un "avanç" ens serviria com a mostra de l'escriptura navarriana; és a dir, ens interessaria "Arqueologia del saber", parafrasejant la cita de Foucault, no tant per "les imatges, els temes" sinó pel "discurs" com a carcassa; al nivell narratiu X, és a dir, la història bíblica, no se li ha afegit encara una narració Y o Z; no hem arribat al *collage* que caracteritza altres llibres o plaquetes com "Coltell al cap". Potser per això ens resulta menys interessant aquesta "Arqueologia del saber" que altres textos com "Moira", "Coltell al cap" o "La paraula no és l'ésser".

El jo líric se centra quasi exclusivament en la història d'Isaac/jo, i a penes si invoca un tu-Senyora (v. *Salvatge!*) per intentar infructuosament salvar-lo. No sabem si és aquesta la manera de treballar de Navarro: muntar nivells de narració i disgressió reflexiva premeditadament o a l'atzar. Jaén escriu encertadament:

poesia elegant, suau i tristíssima, plena de ressonàncies sacres, místiques i humanes, d'*Arqueologia del saber*, on un home sol, l'home més sol de l'univers, Isaac, Jesucrist o Hoffmann, ha de ser sacrificat. (Jaén, 1986: 11)

Ni Isaac ací ni Hoffmann a *Coltell al cap* semblen participar del "profundament abandonat" que diria Silesius⁶⁹⁹, ja que tot és trist. La plaqueta consta de 6 textos breus; els analitzem tots; subratllem el canvi de text

El primer text d'"Arqueologia del saber" és el més llarg de la plaqueta, fet usual en Navarro; com la resta de textos, cada vegada els paràgrafs són més curts. Ací en tenim 4 i 13 frases en total. El llibre té una estructura circular, ja que el mot "Isaac" obri i tanca la plaqueta i també la frase inicial. El primer paràgraf comença així:

Isaac, Isaac, fill del miracle, pobre Isaac; no pots comunicar-me el teu dolor perquè ningú no ho pot fer. La mà de l'àngel es va perdre pels núvols i mai no va arribar. No sotges més el cel, que estàs tot sol, abandonat al bosc, arrapat al llenyam del sacrifici.

Rialla d'Abraham. Rialla de Sara. Rialla burleta d'Ismael. Déu somriu. Isaac, Isaac, no baixaràs mai de la

⁶⁹⁹ Silesius escriu: "L'home profundament abandonat és eternament lliure i u. / Pot haver-hi encara una distinció entre ell i Déu?" (1995: 115). També sembla aparèixer al *Lívius Diamant* i a *Navegant obscur* de Jàfer (1988: 242). Escriu Silesius: "Déu vol el que és preciós/ Sigues pur, lluminós i ferm com un diamant, / per tal que siguis preciós als ulls de Déu." (Silesius, 1995: 103).

mntanya. I ara, ara, els camps s'omplen de fang i els creuen carros plens de cols i verdures, i raïms, licor de teu sacrifici. (Arqueologia del saber, primer, f. 1/10).

El poema comença amb un altre dels “inici” o “discurs impossible” de Navarro: “no pots comunicar-me”; no hi ha debat possible entre si la poesia és o no comunicació, perquè no és un debat estètic sinó ontològic: la persona és sempre, i en hipèrbole, “tota” sola, -”tot” i “ningú”-, és a dir, a punt de no-ser. Aquest “abandonament al bosc” tant típic de conte tradicional (Polzet, Hansel i Gretel) és paral·lel al del fill major d'Abraham, Ismael. Resumim un poc la història. Isaac és el fill “del miracle” perquè Abraham el té als 100 anys. Ismael és fill de l'esclava egípcia “Agar”; Sara, l'esposa d'Abraham, obliga aquest a expulsar al desert a Agar i a l'encara xiquet Ismael i aquest quasi mor quan sa mare l'abandona no en el bosc, sinó en el “desert”. L'àngel de Déu parla i salva tant Ismael com Isaac; aquest darrer estava ja a la pira que havia fet son pare. Potser per això té motius per riure Ismael (i també l'absent Agar en el text navarrià) en la possible mort d'Isaac. Tornem al text; en la Bíblia és la veu, no “la mà” de l'àngel qui dissuadeix la “mà” d'Abraham; la mà “arrapa”, fa mal, com el “sacrifici”. La mà de Navarro escriu i intenta comunicar-nos. Comunicar és donar la mà, ajudar. Però Isaac està lligat. Rima la fi del primer paràgraf en *a*: “abandonat [...] arrapat al llenyam.”

El segon paràgraf comença amb 3 “rialles” i frases averbals (“Rialla”+ *de+ nom antropònim*) i acaba amb un a l'inrevés – el nom avantposat- “Déu somriu”; també trobem un riure “burleta”. Déu és més hieràtic, ja que només “somriu”. És curiós que el jo sí que “puga comunicar” a Isaac; el que li conta, però, és la desgràcia d'Isaac, la negació: “ningú no”, “No sotges més” i el dos “mai no” de verb cinegètic: “mai no va arribar” i “no baixaràs mai la muntanya.”⁷⁰⁰.

El segon paràgraf acaba amb un “I ara, ara” interessant; d'un costat l'“ara” repetit i urgent també pot ser l'altar; de l'altra, trobem la conjunció inicial que dominarà el tercer text; en realitat és una *i* adversativa dins de la següent lectura: el futur (*i* = però) ara... La imatge dels “camps” i els “carros” són comunes durant els anys 50, però també assomen a l'inici de *La terra gastada* d'Eliot (v. *Salvatge!*, I); el “licor” potser és la cicuta de Sócrates; la beguda tornarà al segon text i el líquid a la fi del primer. Front a la negació adverbial i semàntica del primer paràgraf (els sinònims “tot sol, abandonat”) tenim la plenitud del segon paràgraf: trobem els sinònims “s'omplen” i “plens”. Però el que contenen és perill: “licor del teu sacrifici”; aquest sacrifici -potser d'un tu-Crist- assacia i assassina. Els “camps” en Navarro, com les aigües, són plurals; el mot fang és molt humà, massa humà i els carros dibuixen versos i dies pels fangs. No hi ha escapadòria per Isaac; veiem el

⁷⁰⁰ Potser aquest no-descendiment siga aplicable al nosaltres i a l'estructura circular de *Salvatge!* Aquest llibre comença i acaba així: “Ara pugem tots la muntanya” (inici) i “Condemnats a tenir fe errem per la pell de la terra, pugem eternament la muntanyeta carregats amb la fusta, i els savis lladres ens escupen, tot rient-se'n. el capellà s'ha rentat les mans amb aigua neta.” (fi). A *Salvatge!* llegirem unes “rialles” semblants a les d'“Arqueologia del saber”; ací l'assassí és Abraham i a *Salvatge!* el “capellà”. Isaac esdevé en aquest darrer llibre el nosaltres.

travelling descendent: “pels núvols [...] al bosc [...] al llenyam [...] als camps”. El primer fragment acaba així:

Ella et cantarà una ària al mig de totes les mars, i t'enviarà un corser blanc que no trobarà el camí, errarà l'esfera, la lluna, i el ganivet et caurà per les costelles. Ai, qui et besarà els llavis? Qui t'oferirà l'oli de les balenes, i la pell del guepard? (fi del primer poema d'Arqueologia del saber, f. 11/13).

No sabem qui és aquesta “Ella”; potser la “Senyora” protagonista del text quart, o el Senyor, és a dir, Déu; aquest “corser blanc” de la f. 11 és equivalent a l’“àngel” blanc de la f. 3; els dos éssers són inútils perquè no “comuniquen” amb el receptor. “Ària” també comença per “A”, com “Abraham” o “àngel”. Hi ha certa rima en *a*: “Ella et cant[arà] una ària al mig de totes les m[ars]”. L’“ària”, com diu el *DFab*, és per “una sola veu” malgrat la hipèrbole “al mig de totes les mars”; també “tot sol” era Isaac a la f. 4. La imatge és bonica pel clarobscur: “blanc” dins la nit de “lluna”. En Navarro sempre trobem el gust per les “esferes” i l’astronomia (v. *Salvatge!*). L’esbullament del corser té un reflex en l’al·literació de la *l* de la f. 11.

El tercer paràgraf acaba amb una *morte par délicatesse* com diria Rimbaud: “i el ganivet et caurà per les costelles.” Abraham no colpeja, sinó que deixa “caure” el ganivet personificat i malgrat això, a l’inrevés de l’àngel-corsier, encerta; el ganivet sí que “baixa” a la muntanya. El mot “costelles” ens remet a Eva i de sobte apareix l’amor i el dubte interrogatiu i acaba el poema: “Ai, qui et besarà els llavis? Qui t'oferirà l'oli de les balenes, i la pell del guepard?”. Cal enllaçar circularment l’“ai” amb el “pobre” inicial; i alhora oposar-lo al luxe i exotisme de la promesa futura: “oli de les balenes”, “pell del guepard”. Potser el futur es refereix a la vida ultraterrena. El primer text acaba amb un “besar” o “beure [...] oli”; segons el *DFab*, qui ha begut oli “ha perdut tota esperança d’escapar-se d’alguna cosa desagradable”; com Isaac.

El segon poema d’“Arqueologia del saber” consta de 2 paràgrafs, el segon molt curt. S’insisteix en l’adjectiu “abandonat” del poema A: “Les aus del paradís t’han abandonat, el mangraner, i la llimera.” (f. 1); s’uneixen el dolç (“magrana”) i el seu oposat, l’àcid (“llimera”). Com llegíem a “Lluna de terra”, IV de *Bardissa de foc*, l’arbre de la vida és sec al mig del Paradís; aquest esdevindrà “Terra d’Enlloc”, isomot jaferià, al següent paràgraf: “Aviat beuràs el veire de la Senyora, ama de la Terra d’Enlloc, dels sauris d’Egipte, de les hortènsies que creixen pels caminals de Kemper, de la mar de Màrmara.” (f. 2). La innocència de l’“au” és perduda; la fugida alada no és possible; fracassen àngels, el Pegàs-corsier i l’au. Enlloc de l’“ara, ara” del text inicial, tenim l’anàfora “Aviat” que enllaça les f. 2 i 3.

El segon text d’“Arqueologia del saber” acaba així: “Aviat, Isaac, beuràs el suc de la vida, la flama del foc.”. La Senyora intradiegeticament només pot ser Sara; ella es mostrarà cruel, però no

amb Isaac, sinó amb Ismael i la mare d'aquests. No sabem si el futur que espera a Isaac és el paradís. És a dir, que, malgrat el barroquisme del vocabulari luxós (“veire” per got) i la toponímia d'Orient de la f. 2; malgrat el joc paronomàstic “mar de Màrmara”, no sembla, però, que hi haja obertura, “deslliurament” (tercer text, f. 5) possible per a Isaac. Aquest no té res, mentre que la Senyora és “l'ama” de tot.

El poema acaba amb un sintagma especular: “el suc de la vida, la flama del foc.” Al poema inicial trobàvem el vi o la sang (“ràims, licor del teu sacrifici) i el “besar [...] beure oli” final; ací, el “suc de la vida” és la sang, la saba, el semen, l'amor o la llum. La sinestèsia és ambigua i alhora clara: “beuràs [...] el foc”. Navarro juga a enganyar-nos: esperem “veuràs el foc” i potser “el suc de la vida, la flama de mort”. El sintagma “la flama del foc.” és tautològic; el “suc” i la “flama s'oposen. El foc és la fi de la vida d'Isaac però també l'inici de la vida eterna, ja que la mort mena al segon naixement.

El tercer text d'“Arqueologia del saber” sembla com si fóra posterior a la mort d'Isaac i algú li contara a Isaac el que aquest no pot vore, potser perquè el “fum” ja l'encega, potser perquè ja és mort: “I l'enyor de la teva petita pàtria, Isaac, fill del desert. Mira com surt el fum de les cabanes, i el ramat que s'escampa.” (tercer text, f. 1/2). A *Salvatge!* llegim: “Desentendre'ns del cos. Amollar el bestiar a l'erola.” (I, f. 34/35); potser ací també podem fer aquesta lectura més espiritual al costat de la prosaica i bíblica. L'inici d'aquest poema tercer recorda la “petita” pàtria d'Espriu⁷⁰¹. Isaac ha passat de ser “fill del miracle”-miratge a “fill del desert”; passem d'Isaac a Ismael, el que “habitava al desert i era un bon tirador d'arc.” (Gen, 21, 20). Amb l'arc arriba l'amor com en *Bardissa de foc* i *Salvatge!* El mot “miracle” etimològicament és visual, com “l'escena” malgrat ser obscena i dura. Isaac no tornarà a sa casa ni al seu país, ni “baixarà de la muntanya” (primer poema d'“Arqueologia del saber”, f. 9). El jo-guia es descriu per primera i única vegada així:

Em veig amagat al boscatge espiant, immòbil, la inacabable escena. Em veig i et veig, Isaac, i ara m'agradaria que fossis un caminant dels carrers de Praga, o de Bolonya, o per què no, de València, ciutats que tant m'estimo; t'hauries deslliurat així del foc i del ganivet, del somriure de Déu. (tercer poema d'Arqueologia del saber, f. 5).

Tornem al poema inicial, al “bosc”; a *Bardissa de foc* llegíem: “rera cortinatges d'inabastables selves et vaig estimar” (“Lluna de terra”, V, f. 3). Torna el caminant de la fi del segon poema, torna l'amor i la volició: “m'agradaria que fossis un caminant”; “m'agradaria que fossis”, és a dir, que fores viu i a més sigues empíric: “tangibile, saborós, material” (*Salvatge!*, IV, f. 19). El jo

⁷⁰¹ Sembla aparèixer en un poema de Navarro a *Carn fresca* (Fabregat, 2015: 187).

ara esdevé un *alter ego* de Navarro; podeu llegir a *Drumcondra* els seus gusts ciutadans.

Si al text A el tu “sotjava” (f. 4), ara l’“Em veig” esdevé una anàfora: “em veig amagat” és tan paradoxal com “Em veig i et veig”; de nou el doble, l’empatia, el *pathos* (Jaén: 1986: 12). El que li agradaria al jo és salvar Isaac, “deslliurar-lo” de l’“inacabable escena” que llegim, arqueològicament, rebobinant. El poema acaba circularment amb la frase inicial: “I l’enyor de la teva petita pàtria, Isaac. / I l’enyor de la meva petita pàtria, Isaac.” (fi del tercer poema d’“Arqueologia del saber”, f. 6/7); la segona, però, bescanvia el tu pel jo com havia anunciat amb l’“Em veig i et veig” (f. 4). El jo potser no pot unir-se al tu-Isaac: el primer és “immòbil” i el segon “caminant”, però en realitat és “llogat” a la pira del sacrifici. Al jo potser li “agradaria [...] Isaac”, és a dir, s’enamoria d’ell però “ara” ja és tard. L’adjectiu “immòbil” es materialitza en la manca de verbs de la fi del tercer text.

El quart poema d’“Arqueologia del saber” és el primer on el tu no és invocat com Isaac. És un prec o lletania a una “Senyora” perquè siga “misericorde”:

Oh, Senyora dels lleopards, dels alts rosers de Calcuta⁷⁰², com poden les sèquies ara que es crema l’or dels bancals.

Oh Senyora de les altes muntanyes, no permeteu que els ulls d’Isaac esdevinguin marbre.

Teniu pietat.

Teniu pietat.

Teniu pietat. (quart text d’Arqueologia del saber, complet).

L’anàfora és clara i va esdevenint un dels recursos cohesionadors d’“Arqueologia del saber”. La Senyora és “ama” -com al text segon- de tot, de la flora i la fauna; per empatia creiem que és la mateixa “Senyora”. El sintagma “alts rosers” dóna majestuositat; com també els “lleopards”; a *Salvatge!* serà la “Dama de l’Esmerla” a qui “acompanyaven lleons i cavalls” (II, f. 21); el “guepard” havia aparegut a la fi del primer text metonimitzat en “pell”. Tots dos felins, eròtics en Navarro, són clapats com l’alba o sobretot el capvespre, que és groc i negre; d’ací la realitat que s’imposa “ara”: la mort del dia o de la nit. L’“or” del sol o de la lluna cau, però no en Calcuta ni en cap lloc exòtic o elevat, sinó ací, a ca nostra, València, amb l’horitzontalitat de “sèquies” i “bancals”. La brosta es crema quan no hi ha sol. Torna la lloa a la Senyora, potser la lluna, i per això repeteix l’adjectiu “altes”. El jo li demana a Ella que salve Isaac; i Navarro, per fi, inclou una metàfora en presència: “que els ulls [A] esdevinguin [B] marbre”. L’ull també és blanc i negre, com és el lleopard groc i negre.

⁷⁰² De Calcuta es parlava a *India song*, film citat per Jaén al seu “El pensament i el mirall” (1981); consultem llibre i pel·lícula d’Intermedio DVD (2009).

El cinqué poema d'“Arqueologia del saber” recupera la invocació “Isaac” i la figura del jo com a guia o vaticinador en futur del tu-Isaac (primer text, f. 9 i fi; segon text, f. 2 i fi): “Moriràs per amor. La vida no coneix la mort, però la vida mata. No hi ha ningú que ocupi el teu lloc, Isaac, ets l'home més sol de l'univers.” (cinqué text d'“Arqueologia del saber”, f. 1/3). La paradoxa s'instal·la en el discurs del jo líric; la preposició “per” pot ser causal (morir d'amor) o final (morir per estimar). La mort és allò inabastable, fora del coneixement; i tanmateix la vida s'acaba, mor, no “mata”; abans llegíem: “Aviat, Isaac, beuràs el suc de la vida, la flama del foc.” (fi del segon text). Es recuperen dues hipèrboles ontològiques del text inicial: el “ningú” (f. 2) i el “No sotges més el cel, que estàs tot sol, abandonat al bosc” (f. 4). Isaac és l'elegit, com Crist.

L'agonia futura d'Isaac és descrita al segon i darrer paràgraf com una tortura inquisitorial: “Et llençaran grapats de sal damunt la carn, a ferida oberta, i roses de bardissa. I els àngels ploraran, sense consol, als peus de la muntanya.” (fi del cinqué text, f. 4/5); la ferida és en carn viva, rosa. La bardissa punxa com la sal allí. El poema acaba amb una conjunció “I” inicial (com al tercer text). L'“àngel” del primer text és plural -com els botxins- però Isaac ja és mort. Al peu de la muntanya ploraven Maria i Maria Magdalena. Ací, però, no hi ha ni “pietat” (quart text) ni “consol” (cinqué text)⁷⁰³. Els botxins potser són els dels text inicial: Abraham, Sara, Ismael i Déu. El paràgraf és molt regular ja que domina el tetrasíl·lab. La rima *en a* acompanya la sal i carn crepitants: “Et llençaran grapats de sal damunt la carn”.

El poema seté i últim, d'“Arqueologia del saber”, com el quart, no invoca Isaac, potser perquè aquest està ja agonitzant. El text diu:

Mireu el bell mort! Mireu el seu cos damunt les branques! La vida damunt les argelagues, el foc que el crema, les ales que fugen a altres esferes, el vel de la Senyora damunt el cos!

Mireu el cos del bell mort Isaac! (sisé poema d'Arqueologia del saber, complet).

Apareix de nou un mirar en imperatiu com al tercer text, f. 2 (“mira”) però aplicat al vosaltres; potser inclou els lectors/es, “amagats” com el jo líric al tercer text, “immòbils”, còmplices, deixant que continue “l'inacabable escena”. Com a la fi del segon text, trobem la “vida” rera “el foc” assassí del “cos”; les “argelagues” cal relacionar-les amb la “pell” no del guepard (fi del primer text) sinó del porc (v. *espant al pit*, IV). La carn fresca d'Isaac desapareix i potser la seua ànima alada viatja, transmigrant; o potser són els “àngels” (primer i cinqué textos) qui se'n van, potser perquè ja han assassinat Isaac i van a la recerca d'altres víctimes. Al text inicial llegíem “errarà

⁷⁰³ A “Vaixell de folls” també apareixien uns àngels desconsolats: “desesperançats perquè la Mare de Déu s'ha enfugit al cel” (“Mots inhàbils”, 1).

l'esfera, la lluna" i ací trobem també una esfera i una "Senyora" que pot ser la lluna; ara bé, sembla més una Maria o una Maria Magdalena amb la mortalla santa. El "mireu" es repeteix tres vegades com el "teniu pietat" del quart text; com si l'emissor diguera, "penediu-vos", que açò us passarà si no obeïu! "Arqueologia del saber" acaba amb una altra exclamació corporal: "Mireu el cos del bell mort Isaac!" Aquesta bellesa en la mort⁷⁰⁴ és pròpia del decadentisme de la fi del XIX.

5. 7. "La paraula no és l'ésser"

Dos poemes de Archibald MacLeish dan la fórmula: 'A poem should no mean; but be' (Un poema no significa nada, pero es). Lo que, al cabo, suena como un eco de Gertrude Stein, al afirmar que las palabras pueden utilizarse independientemente de su significado. Guillermo de Torre (1970: 91)

La filosofia ha estat la carrera univertària i la professió de Navarro. Sabem per aquest que preparà, amb el hólderlinòfil Anacleto Ferrer, una antologia sobre poesia i filosofia que encara no ha eixit a la llum. A més, gràcies a les cites de *Magrana* ençà veiem que Navarro segueix l'alemany Dürs Grünbein, que practica, si no una poesia filosòfica, almenys sobre filòsofs. La poesia filosòfica és una de les eixides navarrianes després de *Bardissa de foc*. Steiner parla de "poesia del pensament". És possible superar la màxima de Hölderlin que resa "L'home és un déu quan somnia, un captaire quan medita"? Navarro ho intenta a partir de "Moira": és el "truà", el captaire d'algun "déu" ("La paraula no és l'ésser", f. 5).

El poema "La paraula no és l'ésser" (1984) és el text navarrià més breu dels ací estudiats i, potser per això, el més reproduït per l'autor⁷⁰⁵. Navarro inclou -entre la reflexió circular sobre la natura i el llenguatge i la natura del llenguatge- dos paràgrafs (el segon i el tercer) dramàticament prosaics ja que l'emissor ens narra el seu abandonament per part d'un tu. El poema comença així:

La paraula no és l'ésser, però és. El riu no parla, però té veu. La mar no és d'aigua, però ens renta. El discurs no és la imatge del cigne al mirall, és el mirall, la boira, el crit que s'ofega dins dels canyars, clapoteig d'auxili, una mà, un cos que esdevé barca, àpat de llombrígols, els ulls que ens guaiten rera els cortinatges de brossa. És l'espai del truà, caixa de déu. (La paraula no és l'ésser, f. 1/5)

La primera oració dóna títol al poema: "La paraula no és l'ésser"; va seguida d'un "però" que introdueix la falsa paradoxa: "no és l'ésser, però és". Com ja van dir els positivistes lògics,

⁷⁰⁴ A *L'ou de la gallina fosca* llegíem: "ungles/ de plata cercant el més bell cos de l'alba." (I, 12, v. 19/20).

⁷⁰⁵ Originalment dins: *Homenatge a Picasso*. Després en: *La paüra dels crancs, Tria personal (1973-1989), Sauvage!* (traduït per Amparo Salvador i Adela Gato) i *Parla de plom*. Consultem *La paüra del crancs*.

molts errors filosòfics són lingüístics: “ésser” és alhora un substantiu i un verb. La paraula com a significat (el so o “la veu”, f. 9) no és una qualitat intrínseca a la cosa, sinó superficial, la més externa de les qualitats extrínseques de la cosa; la seua existència és pur arbitrarisme, la forma de la forma, *exceso en el exceso* que diria el poeta Eduardo Hervás. Però com ja va dir Saussure, una vegada units, significat i significat ja són inseparables: el nom ja és la cosa, ens la “imagem” (f. 4) lligada a ella. A més tenim al darrere la concepció logocèntrica del món: aquest és un constructe lingüístic, i el límit és el llenguatge, com va dir Wittgenstein i Navarro citava a *Bardissa de foc*.

És una tautologia dir “El riu no parla”; “però” en la personificació de la retòrica, en el “discurs” “té veu” i “te veu” i et veus en ell com “al mirall”; és una tautologia perquè tot és “paraula/discurs” (f. 1 i 4) i per això, al mig, es constreny “el riu” (f. 2) i “la mar” (f. 3). Tornem al text i veurem el moviment dels subjectes: “La paraula” conforma el “discurs” i el curs del “riu” dóna a “la mar”. La paraula és la metonímia tant de l’emissor/a com de l’autor/a i el lector/a. La paraula s’ofega en el discurs: “un cos esdevé barca”⁷⁰⁶. El primer paràgraf comença per dos enneasíl·labs rimats.

En la tercera oració podem imaginar-nos un “mar” sec, sense aigua. Ara bé, “La mar no és” necessàriament “d’aigua”; pot ser, en sentit figurat, és composta d’un altre líquid o material com diu el *DFab*: “per analogia, una mar de glaç, de sorra, de sang” o també una “abundor extraordinària”. I tanmateix, després del dubte, recupera el sentit propi i “ens renta”, potser fins i tot la consciència o el remordiment. No sabem qui és aquest nosaltres que apareix sempre passiu al poema: “ens renta [...] ens guaiten” (f. 3/4); tampoc si ens hi podem incloure els lectors/es. La mar és un símbol cristià i en el bateig la paraula ens identifica, ens assenyala, potser perillosament: “em van donar un nom i m’assassinaren”. I això malgrat que com llegim a la fi de text “Ningú no coneix el seu propi nom.” També ens renten abans de soterrar-nos, quan ja som cadàvers. En aquesta lectura cristiana caldria anar a la Bíblia per trobar allò d’en el principi fou el Verb i llegir el primer paràgraf circularment: “La paraula [...] de déu “; aquesta metàfora *B d’A* és una tautologia en la Bíblia: Déu és la Paraula, el Verb, la Llum. També podem llegir el sintagma com si fóra una interjecció: “la paraula de déu!”. Si llegim el poema circularment trobem aquesta oració: “La paraula no és [...] el seu propi nom”; és a dir, “la paraula no és el seu propi nom.” Quin serà el “nom” veritable de “paraula”? I després: “la “paraula” no és el seu propi “nom.” Quin és el “nom” secret, originari de “nom”? I així successivament, colp a colp, línia a línia, com els filòsofs del llenguatge, fins arribar a qüestionar l’“és” com a l’inici de poema.

⁷⁰⁶ Recordem a *Bardissa de foc* aquests dos passatges: “La barca del meu nom fondeja l’illa: jo sóc l’illa.” (fi de “Lluna de terra”, III) i al darrer poema de “Camp de les aigües”, el VIII llegim: “El meu cos, caixa de peixos, vora la mar.” (f. 1) i “El meu cos flotant per damunt d’aquelles aigües com una nau buida de seny. Em veig arribar a la riba.” (f. 6/7).

La quarta oració s'allargassa molt, potser fins i tot incloent la f. 5 com veurem després. A l'inici de la f. 4 llegim: "El discurs no és la imatge del cigne al mirall"; el mot "cigne" és homòfon de "signe"; és a dir, el discurs no és la imatge del discurs/signe al mirall; és a dir, és un discurs fantasma en la concepció lacaniana: no es veu discurs al discurs, és un discurs "truà", fals, mentider. Els sentits ens enganyen com ens deien els grecs, ja que l' "ésser" és l'únic immutable. El cigne és blanc i el mirall negre per darrere, el cigne se sap aneguet lleig. La boira o broma anihila, emblanquina la vista, ofega el mirall, el relativitza amb "bromes" com el truà (f. 5). La realitat és broma, "truana", arbitrària, fa trampa com el mirall, no és i ningú "no la coneix": és fora del "sentir" (f. 9/10), del món sensible. Podem entendre el text com "El discurs no és la imatge" sinó l' ésser. El discurs ho és tot; i de sobte Navarro acumula una sèrie d' "imatges" cinematogràfiques⁷⁰⁷:

El discurs no és la imatge del cigne al mirall, és el mirall, la boira, el crit que s'ofega dins dels canyars, clapoteig d'auxili, una mà, un cos que esdevé barca, àpat de llombrícols, els ulls que ens guaiten rera els cortinatges de brossa. (La paraula no és l' ésser, f. 4).

Els substantius del poema tenen article definit excepte un desconegut que és a punt de desaparèixer: primer amb un article indeterminat i reduït metonímicament a "una mà, un cos"; després, a més, sense determinant: "barca, àpat de llombrícols [...] cortinatges de brossa [...] truà, caixa de déu". El "cos" és "un cos" (A) i en metàfora *A és B* esdevé "barca" (B). Per empatia pensem que el sintagma entre comes "àpat de llombrícols" és una imatge també B de "cos" o bé de "barca"; els "llambrics" són diminuts (-ols) entre el copiós "àpat"; els llombrícols són com els parlants, dins i fora del llenguatge/món, cadàver de l'ofegat o albat, com el jo de *Bardissa de foc*. Malgrat el "crit" o discurs "d'auxili" algú s'ofega: al riu oïm no el riu sinó qui demana ajuda (f. 2). I tanmateix, el "crit" o la "paraula" no salva, com li passava als abandonats de Navarro⁷⁰⁸, com potser al nosaltres de l' "ens renta" a "ens guaiten"... Eixos metonímics "ulls" poden ser els del mateix nosaltres "al mirall" o d'algun(s) altre(s) personatge(s) intradiegètic(s). O també els lectors/es que acabem de veure aqueixes "imatges". Hi ha en la poesia de Navarro *Sempre algú a l'aguait* espiant el crim i sense actuar. La imatge dels cortinatges o les selves també és iterativa⁷⁰⁹. Els "cortinatges" segons el *DFab* és un "joc de cortines d'un llit, d'una porta, etc."; és a dir, és un "espai" de trànsit.

Llegíem a *Bardissa de foc*: "Més enllà de la fi del món, rera cortinatges d'inabastables selves, et vaig estimar." ("Lluna de terra", V). L'associació "cortinatge /brossa" és interessant i de vegades antitètica. Els "canyars" també són "cortinatges". El cortinatge és humanal, artificial -com

⁷⁰⁷ La mort vora riu o mar és molt comuna en Navarro: cavalls, el jo, el sol al capvespre...

⁷⁰⁸ Per exemple el "pobre Isaac" de l'*Arqueologia del saber*.

⁷⁰⁹ A *Bardissa de foc*, "Lluna de terra", V, f. 3.

“la paraula”- i preuat mentre que la brossa “escombreries”; la cortina és un “discurs” tèxtil ben travat, mentre que la brossa és el “crit”, els joncs o “canyars” “incultes” (diu el *DFab*), salvatges, dels rius; no debades la “brossa” també és “en una exposició, raonament, etc, allò inútil, superflu”: absurda, “de Brossa”. La porta/cortinatges ens mena a un altre lloc: la brossa és cabell de testa, vaginal o anal, la “porta” de la naixença o de la mort, el fustam -taüt o barca-, les pàgines del llibre que llegim.

El paràgraf inicial acaba amb una metàfora: “És l’espai de truà, caixa de déu” (f. 5). El terme real de “l’espai de truà” (*B*) pot ser tant “El discurs” (inici de la f. 3) però també, dins del 4, un “cos” o “els ulls” o “cortinatges de brosses”. Podem relacionar “l’espai” i el seu hipònim “caixa” i “truà” amb “déu”; aquest darrer terme també es redueix gràcies a la minúscula, fet que contrasta amb el majúscul “Al·là” de la f. 15. El *DFab* diu que “truà” és un “home pagat per a fer riure amb les seves gràcies, bufonades, etc.” i també “persona de males arts”. El poema “La paraula no és l’èsser” és poc rialler. Fer caixa és cobrar i també tenim l’expressió “Déu me’n (nos en) guard” per rebutjar alguna cosa. A *Bardissa de foc* llegíem: “El meu cos, caixa de peixos, vora la mar.” (“Camp de les aigües”, VIII). Potser tenim un insult: “caixa de déu!”. La caixa ens remet al taüt de fustam per al “cos” ofegat, però també a la mort de déu o a la caixa toràcica on es custodia el cor. Potser és el Cor de Jesús que passava de casa en casa pels pobles, amb les seues cortinetes. Els mots “truà” i “déu” no duen determinant. Dir que l’espai de Déu és la brossa, equival a blasfemar: déu és fem, per això no pot dur ni article ni majúscula. Els lectors/es som déu. Els “ulls [...] de déu” “ens guaiten” sempre. Ells guaiten fins després de morts al tanatori o al judici final. No podem defugir Déu ni el llenguatge (v. Nietzsche a *Bardissa de foc*).

El poema sintàcticament és molt harmònic⁷¹⁰. Les tres primeres oracions tenen el següent esquema: *SN (art. det. +N)+ no és + SN (art. det+N), però + V*. La quarta oració, per empatia amb les altres, podríem llegir-la així afegint un “però”. Els subjectes coneguts són en tercera persona, mentre que són anònims els dos personals que apareixen: l’el·lidit “tu” i el “vosaltres”. Tots els subjectes són personificats, excepte els tres subjectes humans coneguts i en tercera persona i finals: “Els homes blaus [...] Al·là [...] Ningú”. Podríem llegir el darrer nom així: “L’anomenat Ningú no coneix el seu propi nom.”; aquesta lectura ens remet a Ulisses però també a l’Ell d’*El darrer tango a París* de *Bardissa de foc*. L’antropònim “Al·là” s’oposaria en certa manera al minúscul “déu” (f. 5). Hi ha una certa harmonia vocàlica de la *a* en alguns punts del primer paràgraf: “al mirall, és el mirall [...] canyars [...] una mà [...] espai de truà” (f. 4 i 5); però també al segon passatge com anem a veure tot seguit.

⁷¹⁰ Només a la fi de poema apareixen dos lleus hipèrbaton: “Ah, sou vosaltres” i “Ja ho diu el llibre sagrat” (f. 10 i 12 respectivament).

El segon passatge del poema diu: “Te n’has anat a la ciutat torrejada, la dels tendals als pòrtics, la que no coneix la mar, ni els vaixells, ni els molls. Te n’has anat i has deixat la ciutat buida de corsaris.” (“La paraula no és l’èsser”, f. 6/7). La rima interna, de la qual participa l’anàfora (“Te n’has anat”), enllaça les dues oracions. Aquestes parlen de dues ciutats, que no semblen la mateixa; la primera, potser Bolonya⁷¹¹, se’ns descriu amb un circumloqui: “la ciutat torrejada, la dels tendals als pòrtics”; després negativament, com a tot el poema: les comes i el polisíndeton de la “ni” accentuen la manca⁷¹². La segona ciutat ja se’ns descriu puntalment només per defecte, ja que només es constata una pèrdua: el “deixat” esdevé fals perquè només deixa “buidor”. Potser el tu ha abandonat també la ciutat de les torres. La “ciutat” de la segona oració pot ser València, que sí té mar, vaixells, molls; el moviment és d’atracament en els dos sentits: varar el vaixell i atacar com de ràzzia pirata. En tot cas, la ciutat de les torres és d’interior i aquest és “buit”. El tu és anònim, però no per superstició o prudència, sinó perquè tot nom és “secret” com llegirem després. Potser el “te n’has anat” siga l’eufemisme de “t’has mort”.

Aquest segon passatge no té a priori relació amb la resta del poema; ara bé, potser el tu equival a l’ofegat de la f. 4 o a la partida del tu que ofega qui es queda. Si som lògics, el tu (A) esdevé, en anar-se’n “corsari” (B). Aquests dos mots al·literats per les veles desplegades sonen a “Vaixell de folls”. A més, el mot “corsari” ens remet a “truà” en el sentit de servidor; segons el *DFab* “corsari” és una “nau armada en corsa, és a dir, un mercant però enviada pel govern contra els enemics”. Al *DFab* el mot “corsari” és seguit per “corsecar”, just la “buidor” sentimental de l’emissor en perdre el tu; potser aquest se n’ha anat sense avisar, amb “males arts”. El mot corsari ens mena a les aventures de Salgari però també a mariners amorosos salvatians. La negació cohesionava tot el poema: tant la conjunció “ni” com l’adverbi “no” com aquest “no coneix” que tornarà a aparèixer, dos cops més, a la fi de text.

Al següent passatge torna la preocupació inicial (f. 1/5) pel llenguatge:

Heu sentit la veu dels avencs? La veu dels til. lers?

Ah, sou vosaltres, i no ells els qui parlen; la nit no parla, ni els barrancs, ni les aus, ni tan sols la paraula parla. (La paraula no és l’èsser, f. 7/10)⁷¹³.

⁷¹¹ Quan li vam preguntar a Navarro si la “ciutat torrejada” o “de les torres” d’altres poemes era València, ens va dir que no, que era Bolonya. A *Bardissa de foc* hi havia alguines “torres” i també aquests passatges: “On les torres escapbaixen viu qui més m’estimo.” (“Lluna de terra”, VII) i “En aplegar, m’oferires tots els pòrtics de la ciutat, i les torres.” (“Els ulls del fred”, III).

⁷¹² Trobem a *Bardissa de foc* dos passatges circulars (inici i fi) semblants: sobre el capvespre: “el just on moment en què el dansaire s’enfonsarà als peus d’aquell tossal que no coneix el llenguatge de les ones, ni els crits de la mar.” (“L’inici impossible”, , f. 2); i a la fi: “Enllà de la murada no hi ha jardins, ni boscos, ni fonts.” (fi de “Camp de les aigües”, VIII).

⁷¹³ No entenem molt bé el signe d’exclamació inicial dins *Tria personal*. No apareix a l’edició original ni a *La paüra dels crançs*. En aquesta trobem el signe d’interrogació només a la fi.

Recordem que el verb sentir pot ser auditiu però també tàctil, en sinestèsia. No sabem qui és l'emissor ni aquests "vosaltres", com abans passava amb el nosaltres (f. 3/4). Les dues primeres interrogacions remetent a la possibilitat de la màgia, del meravellós representat de nou per la personificació ("la veu") de la natura. El pronom "ells" de la f. 8 és ambigu; d'un costat, per empatia, amb la f. 7, es pot referir als "avencs" i "til·lers" personificats; per això no són substituïts per un "aquests" sinó per "ells". Però per un altre costat, eixos "ells" poden ser algú anònim extern al passatge: els textos que llegim, per exemple, o unes terceres persones també "secretos" (f. 13). Siga una lectura o l'altra, la mateixa oració acaba amb el misteri implantant el principi de realitat: "Ah, sou vosaltres, no ells els qui parlen; ", i afegim nosaltres que tampoc el "vosaltres", ja que parla un emissor i ells són muts perquè es tracta d'interrogacions retòriques. L'expressió planyívola "Ah, sou vosaltres" potser implica un ensurt o una il·lusió –ara decebuda– de l'emissor: esperava algú altre, potser el tu que ja no hi és⁷¹⁴.

A continuació ve una altra enumeració de negacions com a l'inici de poema canviant el "no" pel "ni" (que ja havia aparegut a la f. 6). Si a la f. 2 llegíem "El riu no parla", ara llegim obrint i tancant circularment la f. 8: "La nit no parla [. . .] ni tan sols la paraula parla." L'única referència temporal és eixa "La nit"; fosc també són els verticals "avencs" i "barrancs" que comparteixen estretor, el primer subterrani i el segon potser també; les "aus" els superen. Els "barrancs" poden ser de "til·lers".⁷¹⁵ Pel que fa a la rima⁷¹⁶, la f. 7/8 rimen en *e* com en la f. 1/2; es repeteix "la veu" a la f. 7/8 i el "parla" a la f. 10.

El poema acaba amb una cita:

Ja ho diu el llibre sagrat: Per què preguntes pel meu nom si és secret? Els homes blaus del desert no coneixen el nom d'Al. là perquè és secret. Ningú no coneix el seu propi nom. (f. 11/14, fi).

És a dir, just després de "ni tan sols la paraula parla.", algú –llegiu Navarro– decideix bescanviar la seua "paraula" o "discurs" per un altre alié. Aquest pertany a un llibre "sagrat" o "secret" com la Bíblia; recordeu l'episodi de Moisès i *Bardissa de foc*: "jo sóc qui sóc"... Entre els àrabs, hi ha 99 noms coneguts pels creients i només un secret per als molt iniciats.

⁷¹⁴ A *Bardissa de foc* llegíem un passatge semblant: "Et conec, amic. Sé on t'amagues, drac de flama. ¿Ets tu, o sóc jo el qui parla? ¿Us dono jo la paraula, fruites de l'hivern, o sou vosaltres qui me la doneu?" ("Lluna de terra", VIII, f. 3/6).

⁷¹⁵ Aquests tenen flors blanques i grogues, amb fulles dentades, d'on ix la til. la. Llegim a *Drumcondra*: "sota els roures. M'agradaven els noms que posaven als carrers. Unter den linden. Unter den Eichen..." (Navarro, 1991: 252). Els topònims també embriuen. Un passatge menys amable apareixia associat als til·lers: "Berlín als inicis d'abril. Unter den Linden ferit. La Mala història. ¿De què serveixen les bombes llançades contra les poblacions?" (Navarro, 1991: 65). A *L'ou de la gallina fosca* trobàvem "Esvàstiques a les sines dels núvols." Jaén a l'"Elegia a Berlín" de *Cambra de mapes* també fa referència al passat nazi (Jaén, 1982a: 55).

⁷¹⁶ Recordem que abans també repeteixen mots com el "mirall" de la f. 3 o l'anàfora de la f. 5/6.

Abans, véiem un déu en minúscula (f. 5), rebaixat, mort en una “caixa/taüt”. El viatge espacial parteix d’una natura abandonada, passa per un jo abandonat per un tu a la “ciutat torrejada” (f. 6/7) i acaba al “desert”, també humà com diu el “Ningú”: “Ningú no coneix el seu propi nom.” Potser el tu, des de la “ciutat torrejada” o abandonada aquesta, és qui ha preguntat per un jo/emissor ocult, “secret” fins ara. Aqueixos “homes blaus del desert” poden ser els tuaregs, que són àrabs. Potser ni tan sols “Al·là” siga el “nom” vertader del “déu” de la f. 5. Recordem a més que la “imatge” (f. 4) d’Al·là és prohibida per l’Alcorà. I que “imatge” -també la mental- és sobretot paraula.

Fins ací la nostra anàlisi de “La paraula no és l’èsser”. A continuació estudiarem l’últim llibre de Navarro que tractem en aquesta tesi: *Salvatge!*.

6. SALVATGE!

Aquesta plaqueta consta de IV parts amb dígitos llatins. El 1985 havia eixit un “fragment” a l’antologia *Territoris. Vint-i-quatre poetes, tres pintors*; correspon a la part III del futur llibre i s’inclouen dos paràgrafs posteriorment eliminats, fet inusual en Navarro; els incloem a l’apartat 6. 2. 0 d’aquesta Segona Part de la tesi. El 1989 aparegué *Salvatge* sencer en la revista *Reduccions*, 41; posteriorment amb l’exclamació final dins *Tria personal 1973-1987* (1992). És al nostre parer el segon gran llibre de Navarro després de *Bardissa de foc*. Té dues cites inicials. La primera és de Mireia Mur: “L’onada és l’ànec salvatge.” (Mur, 1982: 31)⁷¹⁷; Navarro l’inclourà al paràgraf sisé dins d’una descripció del naufragi: “L’ànec salvatge al cor del velam.” La segona és de Paul Klee: “wo haust im Winter mein Fuchs?/ wo schläft meine Schlange?”; Marrugat el tradueix així: “on habita a l’hivern la meva guineu?/ on dorm la meva serp?” (Marrugat, 2013: 358).⁷¹⁸

El llibre té una estructura circular: s’inicia i es tanca amb un ascens a una muntanya: “Ara pugem tots la muntanya.” (I, f. 1). No és fins la fi del llibre on podem comparar el camí del nosaltres al *Via Crucis*: “Condemnats a tenir fe errem per la pell de la terra, pugem eternament la muntanyeta carregats amb la fusta, i els savis lladres ens escupen, tot rient-se’n. El capellà s’ha rentat les mans amb aigua neta.” (IV, fi). Per tant, l’ascensió puntual del nosaltres esdevé a poc a poc com un càstic grec o infernal catòlic: etern. Marrugat explica que la circularitat “manifesta l’eterna, enganyosa i necessària recerca humana.” (Marrugat, 2013: 357)⁷¹⁹.

⁷¹⁷ El poema sencer el podeu consultar dins Marrugat (2013: 358; nota 199).

⁷¹⁸ El pronom locatiu “on” es reserva per a les interrogacions com ja indicava la cita inicial de Paul Klee traduïda per Navarro. Els altres “on” interrogatius són: “Salvatge amor [...] d’on vén’s?” (III, f. 15) “¿Com trobaré ara, Senyora, el viarany que és, si han esdevingut opacs tots els objectes?” (III, f. 8) “¿Com podré parlar del camí, si aquest no és?” (III, f. 9) “¿I la porta, on és troba?” (III, f. 10) “Reiner, Reiner, ¿per on vagareja el teu cos?” (II, f. 5).

⁷¹⁹ Afegeix a més que “el text té una estructura temporal inversa: parteix d’una situació d’extrema cultura (I), el present, per desembocar [...] en l’inici del temps en què l’home era salvatge, matava els polls i inventà la paraula (IV)” (Marrugat, 2013: 357). Si bé és cert que el salvatge domina la part IV, l’extrema cultura és pertot arreu del llibre però és

Com diu l'inici de *Magrana*, després de *Bardissa de foc* per fi "S'han encalmat" del tot "les aigües" navarrianes. El que aporta *Salvatge!* a la producció navarriana és sobretot reflexió. Marrugat el defineix així: "poema autoconscient"⁷²⁰. Per primera vegada en llibre⁷²¹ l'oliver ens mostra, que no les ensenya, les cartes, les "ferides" com diria el seu admirat Beuys. El que és certament un pas enrere pel que fa a l'autonomia poètica, és alhora un pas endins pel que fa a la pregonesa. "De mots en faré un amagatall de fang" pensant. Navarro no cerca la màxima claredat com afirma Jàfer o "L'esplendor de la senzillesa", com diria Heidegger, sinó el "poetitzar pensant" d'aquest darrer⁷²².

6. 1. Anàlisi i interpretació dels textos.

Analitzarem tots els textos de la plaqueta.

6. 1. 1. Part I

La part I té una estructura circular: el nosaltres que puja la muntanya (f. 1) sembla cansat a la fi (f. 60). La "carrasca" inicial (f. 2) torna a aparèixer com a "alzina" final (f. 60). Subratllarem el canvi de paràgraf per ajudar el lector/a en el seguiment de la interpretació.

El primer paràgraf consta de 13 frases. La primera diu: "Ara pugem tots la muntanya." (I, f. 1)⁷²³. El nosaltres inicial, trassumpte de la Persona, desapareix fins el paràgraf quart⁷²⁴. En lloc del

cert que l'explicita sobretot a la part I.

⁷²⁰ Marrugat fa de *Salvatge!* una lectura arqueològica i logocèntrica. Destaquem, per exemple, aquesta reflexió: "L'home creu que domina el món i exerceix la seva voluntat, però són els instints que li resten del salvatge que fou i el llenguatge allò que el domina a ell" (Marrugat: 356-360). Entre els molts punts destacables de la lectura marrugatiana d'aquest llibre em semblen brillants el joc de dualitat; una mostra: com enllaça la idea llum/fosca amb el llenguatge dins d'un exemple concret com són els escacs.

⁷²¹ Abans en els finals de *Bardissa de foc*, en "Moira", en "La paraula no és l'ésser".

⁷²² Les cites són del llibre de Heidegger *Des de l'experiència del pensament* (1986: 21 i 31), respectivament. Navarro en la seua única -creiem, de moment- contraportada a llibre alié inclou la primera cita de Heidegger. Ho fa dins la contraportada bilingüe castellà/català de *Minimal Hysteria* de Luis Carlos Mussó (2008), un exemplar del qual ens ha regalat Navarro. Copiem la versió catalana: "*Minimal Hysteria*, viatge a l'interior de les entranyes del gest. Insinuació del que no es pot dir i que Luis Carlos Mussó, precís i malànima ens llança com un obús. La difícil expressió de l'èxtasi fugisser; l'eco del que no es veu i és, l'espasme de la nostra pròpia existència. Blancor de paraules descarnades, ossos i cendres, com Martin Heidegger diu: *Die Pracht des Schlichten* (l'esplendor de la senzillesa). El verb que s'engruna i que esdevé verb: murmuri de llàgrima primera. Paraula mínima."

⁷²³ La muntanya també tanca el llibre: "Condemnats a tenir fe errem per la pell de la terra, pugem eternament la muntanyeta carregats amb la fusta, i els savis lladres ens escupen, tot rient-se'n." (IV, f. 38). Hi ha un desig de superar-la, de "Fugir-se'n amb els núvols raptat pel vent de l'alta muntanya." (I, 6è, f. 42); o de ser guiats per superar-la: "ella ens durà al turó i veurem les terres de Cam a la guàrdia de l'alba." (III, fi, f. 48) La roca impedeix la vista: "una pedra negra damunt els seus ulls:" (III, f. 6); malgrat ser pedra foguera: "Inventem la llum de la llum, les pedres de foc, en aquest espai de llarga fosca." (III, f. 43). Apareixen també les pedres de fita: "Vine i menja'm el coll, / arriba i grata'm l'esquena, /estén la fúria i esbardella les pedres que ens concreten;/ No romancegis i arriba, Gemà i Germana, Filla meva!" (I, 4t, v. 1/4). I també una engimàtica missa a l'ara i potser a l'aire lliure: "El calze, la serp i el ginebre damunt la roca;" (IV, f. 5)

⁷²⁴ "estén la fúria i esbardella les pedres que ens concreten;" (I, part de f. 32). La mateixa idea la trobem més avall: "Dies de pau per a la nostra ànima que ha oblidat les hores a l'altra riba." (I, f. 36). El nosaltres dominarà els tres darrers paràgrafs de la part I: el 8è, 9è i 10è.

nosaltres i de l'ascens trobem la imatge d'un naufragi com indicava la cita de Mur i d'un descendiment per part d'una tercera persona: "Els caps del vent es rebenten al velam mentre la lluna s'encela i la carrasca s'aflama, i baixen les esferes, la còrpora de l'ànec salvatge que voreja els boscos minerals." (I, f. 2). L'inicial "Ara" ens instal·lava en el present, sembla que al capvespre. Hi ha un doble *travelling* oposat: primer el nosaltres ascendeix i la lluna també ja que s'"encela", és a dir, "puja cel amunt" (*DFab*); l'al·literació de la *l* acompanya la pujada; i en segon lloc, consecutivament, baixen les "esferes" (com el sol), com l'ànec salvatge. Com en la vida, sempre hi ha un descens rera l'ascens; en aquest cas de "La muntanya" a "els boscos minerals", és a dir, de la resurrecció al *descensus ad inferno*. La muntanya és el lloc de l'"ara", de la pedra consagrada per al sacrifici, de l'altar (*DFab*). "Ara pugem tots l'ara"; vegeu a la fi del llibre el *Via Crucis* del nosaltres. El vent es personifica i té "caps", extrems, que exploten, que enfolleixen contra el "velam" del vaixell; com els mots sobre la pàgina⁷²⁵. L'"ara" embogeix les persones. Ja tenim un altre "Vaixell de folls". La carrasca amb el color del capvespre esdevé taronja per combustió espontània; s'hi instal·la la nit sobre la terra, i la nit sota la terra, entre el carbó mineral de la carrasca de fa milers d'anys cremada com a carbó fòssil. Potser el sol il·lumina el subsòl durant la nit, com un sol negre alquímic.

A continuació trobem una misteriosa Senyora⁷²⁶ que anirà apareixent i desapareixent al llarg del llibre: "La Senyora deixà lliure la serp⁷²⁷. Ginebra en la gola." (I, f. 3/4).

Marrugat tracta aquesta "Senyora":

la Senyora és una feminització del déu cristià. Si aquest féu l'home a imatge i semblança seva i tancà el diable -sovint identificat amb la forma de la serp- a l'infern, la Senyora és el seu complement i contrari: feta a imatge i semblança de la dona deixa lliure la serp. (Marrugat, 2013: 358).

Calafat destacava que:

el poeta reuneix elements de procedència diversa (faunes, tritons, follets, bruixes, àngels. . .) al costat d'una figura de creació personal, la Senyora, presentada amb trets sagrats, per edificar una cosmogonia personal.

⁷²⁵ Aquesta imatge contra el cap apareixerà més avall en un passatge que subratllem: "Ella, reina de la gelada lluna, Senyora dels ulls de foc, habitant d'un cos sense temps, abillada de finíssimes teles, ens volia portar consol, llibertar l'ànima de les espines de la passió, sembrar el camp de la raó d'anemones silvestres, cometes de l'alba." (II, f. 27). El cervell, és a dir, la intel·ligència és sinònim de dolor: "Millor hauria estat de tenir el cervell ple de gel, i no saber què som. Quin déu ens ha permès de mirar els ulls de la llum, la saba dels ocells?" (II, f. 7/8). Allí, al cervell, rau la memòria, és a dir, la vida: "Viure és viure la memòria, vendre les estacions de l'any al millor postor;" (II, f. 12). Com la vida s'acaba, també arriba l'oblit: "Els bancals de la memòria ¿qui me'ls ha empedregat?" (III, f. 12). Se'n recordarà algú de nosaltres?: "Aquesta llum és la llum de la memòria, freda i planetària; i la gramàtica no ens pot confortar." (IV, f. 24/25)

⁷²⁶ Llegíem al segon text d'*Arqueologia del saber*: "Les aus del paradís t'han abandonar, el mangraner i la llimera. Aviat beuràs el veire de la Senyora, ama de la Terra d'Enlloc, dels sauris d'Egipte, de les hortènsies que creixen pels caminals de Kemper, de la mar de Màrmara. / Aviat, Isaac, beuràs el suc de la vida, la flama del foc."

⁷²⁷ Els altres "obrir/tancar" del llibre són: "La nit s'obria com una magrana." (II, f. 41); i també una altra serp: "He aixafat amb els ulls tancats una serp, mossegat la poma salvatge;" (III, f. 20)

Ens trobem, com diria Octavio Paz, davant d'una mitologia sincrètica, feta de fragments de filosofia i religions, com aquelles que edificaren Blake i Hölderlin, Yeats i Rilke, i entre nosaltres, un altre poeta valencià com és Salvador Jàfer.⁷²⁸ (Calafat, 2002 : 73).

Nosaltres direm la nostra: potser la Senyora no és una figura de “creació personal” sinó “sincrètica” com diu el mateix Calafat. Ho intentarem justificar a poc a poc al llarg d'aquesta anàlisi. Aquesta “Senyora” potser és humana (la Mare de Déu) o la lluna, com llegirem més avall: “Ella, reina de la gelada lluna, Senyora dels ulls de foc,” (II, f. 27); en aquest segon cas, la relació alquímica lluna-serp⁷²⁹ ens remet a les marees, a la follia, o al dibuix d'Hortolà per a la portada de *Produccions Ansietat* de Jàfer. No sabem per què la Senyora allibera (fals antònim d'“encel·la”) la serp ni si aquesta és positiva o negativa. En el segon cas podríem parlar de la Senyora com a Eva o Pandora del futur; o una mena de Verge Maria que desclavara de la Creu la serp de Moisés (Jn, 3, 14). El fet que “Ginebra” aparega a l'inici ens fa dubtar: no sabem si és l'esposa d'Artús o la Senyora de la frase anterior. Potser la beguda alcohòlica com diu més avall: “¡Una altra copa, cambrer!” (I, f. 8)⁷³⁰. En tot cas, el foc de l'alcohol crema, com la carrasca (f. 1) “en la gola” com també “El foc de l'arma li crema a la butxaca.” (I, f. 5). La frase “Ginebra en la gola” és averbal i adeterminada. La butxaca també té infern, com els cercles “esfèrics” de Dant. El muntatge és cinematogràfic: primer pla de la boca/ primer pla de l'arma. En una lectura psicoanalítica la gola i la butxaca serien la vagina per a la serp/copa/arma fàl·lics/actants; aquests la penetren amb les preposicions *en* i *a*. En el fons, atacada la gola, el que tenim és la impossibilitat de parlar⁷³¹.

A continuació Navarro inclou en cursiva una cita: “*En la frontera d'Exizen em vaig embarcar*⁷³² per visitar la cala de Yozhizaki i veure els pins de Shiogoshi.” (I, f. 6)⁷³³. De la mateixa manera que el nosaltres comença el seu viatge i els lectors/es amb ell, també Oku fa el seu. És una

⁷²⁸ Apliquem ara la lectura lúcida i sincrètica de Calafat a la serp: és hipocràtica com aquesta: “El calze, la serp i el ginebre damunt la roca,” (IV, f. 5); mitològica com la de Tirèsies i Eurídice i bíblica com la d'Eva: “He aixafat amb els ulls tancats una serp, mossegat la poma salvatge,” (III, f. 20); i també real, descriptiva i líquida com l'Spree berlinés: “la serp mig vegetal del riu i els rais que s'hi enfonsen.” (II, f. 26).

⁷²⁹ La lluna rep innombrables noms que han estat estudiats per Graves a *La diosa blanca*, llibre citat i admirat per Jàfer (1988: 235). En l'alquímia la serp és la lluna: “Cuando se unen el león/sol y la serpiente/luna, el lapis alcanza su perfección.” (Ros: 370).

⁷³⁰ Pel que fa als continents del líquid, trobem aquesta copa prosaica. La resta són continents perillosos: “Les copes enverinades” (IV, f. 13), mortuoris: “L'animeta dins un tassó d'oli.” (I, f. 52); eucarístics: “Bol de plata.” (I, f. 59), blasfems: “El bol ple de sabonera damunt el marbre.” (IV, f. 29). O una mescla dels anteriors: “El calze, la serp i el ginebre damunt la roca,” (IV, f. 5).

⁷³¹ Com sempre en Navarro la gola és atacada: “Ginebra en la gola.” (I, f. 4) o “Vine i menja'm el coll, i grata'm l'esquena, /estén la fúria” (I, v. 1). El mateix podem dir de la boca: “Cossos de boca oberta per les escales.” (IV, f. 11). Només amb la mort atensem el “semblant”: “La pau torna als semblants dels humils vigilants.” (IV, f. 14); els vigilants són hieràtics.

⁷³² Navarro només empra el passat perifràstic en aquesta citació. Per al passat llunyà prefereix el perfet simple; així i tot només l'empra en 3 ocasions: “L'home salvatge per no morir-se inventà la paraula.” (IV, f. 22), “Per no restar sol imaginà l'altre” (IV, f. 23) o “La Senyora deixà lliure la serp.” (I, f. 3).

⁷³³ Pertany a l'inici d'un paràgraf del llibre *Sendes d'Oku* de Basho. Hem consultat la traducció d'Octavio Paz: *Sendas de Oku*, dins *Versiones y diversiones* (Paz, 2000: 631). A Navarro semblen embriuar-lo els començaments de llibres.

narració dins la narració, un viatge de viatges. Si tornem a la cita, el bosc en *Salvatge!*, més que quelcom espiritual com el del japonés, té un fort valor eròtic com veurem més avall. A continuació de la cita, Navarro fica dues frases col·loquials, anticatàrtiques, oposades a l'“extrema cultura”: “No, no és un somni. Una altra copa, cambrer!” (I, f. 8); torna Navarro al collage d'èssers. . .

La frase 9 introdueix de sobte el pas del temps: “Les dàlies ja no creixien al jardí entre la llaca i la gallinassa” (I, f. 9). Les dàlies són pluricolors: segons el *DFab* tenen “nombroses ligules vermelles, roses, grogues i blanques, cultivades en jardineria.” Ací, però, són mortes: perquè ha arribat l'hivern de pluja (“llaca”) o perquè el jardí ha estat abandonat, o ja no plou i és l'estiu. La “llaca”, el fang postpluvial, i l'excrement de les gallines, indiquen el després. Potser la dàlia creixia com una rosa mariana entre les espines o el fang. La imatge del jardí abandonat, salvatge, és romàntica. És curiós que rimen “llaca” i “gallinassa”: ens suggereix també l'esterilitat de la gallina lloca. La harmonia vocàlica *a/a* domina lleument el primer paràgraf: “i la carrasca s'aflama” (I, f. 2)⁷³⁴ i “El foc de l'arma li crema la butxaca” (I, f. 5).

La mateixa imatge de desolació de la f. 9 es repeteix en clau marina a la frase següent: “Les veles esgarrapades damunt la coberta.” (I, f. 10). Tornem de nou al temps present, a l'Ara” inicial. Es recuperen els protagonistes de la f. 2: el “velam” col·lectiu ara s'ha desfet en inútils i singulars “veles”; el vent personificat l'ha arrapat. El vaixell és un buc fantasma, rimbaudinament ebri (“Ginebra en la gola”) i a la deriva, com indica l'al·literació de la sibilant. L'“esgarrap” ens suggereix violència; el “rebentar” apareixia a la f. 2. I de sobte, amb la ferida de l'arrap, el paràgraf acaba amb tres frases amoroses: “L'amor als miralls com un estel fosc. Vine, vine, vine⁷³⁵. La teva pell no és de sal.” (I, f. 11/13).

L'amor es personifica i potser es mira als miralls. El símil és col·locat a la fi de la frase donant ambigüïtat: no sabem si el terme real és l'“amor” o bé els “miralls”. A més la polivalència del mot “estel” també hi contribueix a l'ambigüïtat: potser és un astre o una milotxa. En tot cas, el símil paradoxal “com un estel fosc” és interessant; el mirall és fosc per darrere; a més en la fosca deixa de ser mirall o estel. Com a la f. 9 no hi ha “dàlies” fàl·liques d'amor. L'arma és amagada a la butxaca, a l'espera de la llum (v. I, f. 19) potser eròtica. L'estel del matí segons el *DFab* és Venus, és a dir, la deessa de l'amor. Però ací no és el matí, sinó potser la nit, ja que és fosc com a la f. 2. “L'amor [. . .] fosc” potser és antitrobadoresc; ens sona als *Sonetos del amor oscuro* de Lorca. En tot cas, la fosca ens mena a la por per la imminència de la mort o del desconegut o bé a la idoneïtat

⁷³⁴ Aquesta darrera oració és heptasil·laba com l'anterior, que deia: “mentre la lluna s'encela”.

⁷³⁵ Els imperatius no exclamatius es relacionen amb el moviment; d'un costat tenim aquest “vine” (I, f. 12); una altra invitació: “Fill meu, fill meu, dorm al meu braç.” (IV, f. 37). I alhora una no-invítació: “Desconfieu, doncs, de qui ens encalça, malalt de ràbia, per les sendes dels misteris de l'alba.” (IV, f. 26); també a: “Digueu-me on, a l'hivern, viuen el llop i la serp.” (III, f. 11); i “deixa de llençar els daus sobre la nostra pell, oblida el joc a què l'atzar et condemna, perd-te entre la flaire dels rosers, i beu els líquids d'aquesta llarga nit.” (III, f. 23)

per a l'amor. A *Bardissa de foc* llegíem açò: “La lluna al mirall i el mirall cec. Qui sou?” (“Lluna de terra”, I, f. 9/10). Tornem al poema; la repetició exclamativa i urgent del verb “vine” compensa l'averbalitat anterior. Potser el que hem llegit fins ara haja estat una mena de monòleg interior (“un somni”) d'aquest jo líric que apareix per primera vegada en el text. No sabem a qui es dirigeix el jo, és a dir, qui és el tu líric. Potser el tu és el lector/a a qui convida a la lectura. Però també pot ser el propi jo desdoblant al mirall. O tal vegada el cambrer. O un tu amorós. Potser la Senyora de la f. 3 que apareix a l'inici del segon paràgraf. En tot cas, com passava amb el fals mirall, que era fosc, la pell del tu tampoc no és pell: no té sal, és inhumana. La imatge dels espillats de l'arena és sovintejada per Navarro.

El segon paràgraf sembla més senzill: té només 7 frases i Navarro sembla mesclar només dos discursos: el del jo-cavaller pel desert i un aliè. El primer diu: “Senyora dels lliris, sota els tendals, enmig⁷³⁶ de la plana, el meu cavall es mor de set.” (f. 14) i “Aquests braços d'arena, Senyora; aquest llepó sec. I vindrà la llum. El cavaller caurà del cavall.” (I, f. 17/20). El jo genet no ha arribat a la muntanya (f. 1): és en una plana, potser un desert on viu la serp de la f. 3. L'aigua fèrtil i viva de la Senyora o la ciutat són lluny. Potser la “Senyora” és la Verge Maria o Hipàtia (III, f. 3); tal vegada equival a la salvació. El jo líric es presenta “sota els tendals”; potser són les tendes dels tuaregs al desert. En el fragment eliminat el jo és un soldat. El mot “tendal” ens mena a la “vela” (f. 10) i fins i tot a l'estel (f. 11). El jo líric és sol. Enmig del discurs del jo, Navarro col·loca una cita de *L'esmorzar nu* de Burroughs (1981: 22). El text de Navarro diu: “He llençat lluny la cullera. Total, la pasma té la meua cullera i el meu comptagotes, i sé que estan a punt se sintonitzar la meua freqüència guiats per l'espieta cec que anomenen Willy el disc.” (f. 15/16).

La cullera és la prova del delit, com el ganivet del rector a la fi del llibre⁷³⁷. El paradoxal guia cec ens recorda Virgili a *La Divina Comèdia*. El viatge del ionqui és també interior però hiperrealista. Les cites de Basho i Burroughs no poden ser més diferents; sensible i hipersensible, natural i urbà respectivament. L'heterodòxia, també de les fonts, és un signe dels 70; vegeu, per exemple, les diferents cites de Navarro des de *Magrana*. La pregunta que ens fem com a lectors/es, i sobretot des de *Magrana*, és: per què empra la cita, aquests discursos d'Altre, i per què en cada moment. Potser és una *boutade*. Poter és un homenatge metapoètic a la manera d'enllaçar narrativament Burroughs, el *short cut*⁷³⁸. El segon paràgraf acaba així: “Aquests braços d'arena, Senyora; aquest llepó sec. I vindrà la llum. El cavaller caurà del cavall.”

⁷³⁶ És l'únic “enmig” del llibre; en canvi, abunden els “entre”.

⁷³⁷ “El sacerdot matant el boc llença el ganivet a les flames” (IV, f. 28). Els altres llançaments semblen lúdics com els daus a “Ella llençaria adesiara els daus de l'atzar sobre el verd tapet dels amples boscos del teu país. La Roda de la Fortuna rodant pels camps siderals.” (II, f. 22/23); amorosos com la fletxa: “La fletxa fa temps que l'arc tibat va llençar i cerca el cos que la desitja.” (III, f. 26); o espirituals com: “Desentendre's del cos. Amollar el bestiar a l'erola.” (I, f. 40/41).

⁷³⁸ Un altre *beatnik* apareixerà a *Drumcondra*: Ferlinghetti i el llarg poema “Berlin” (Navarro, 1991: 225 i ss).

En aquest paràgraf veiem com Navarro excel·leix en enllaçar dos discursos independents: i ho fa gràcies a l'ambigüitat dels mots "cullera" (f. 15) i "cavall" (f. 20). La primera pot referir-se al cobert per menjar i saciar la fam, companya de la "set"; però també pot referir-se al cobert per l'heroïna, la droga, el cavall, l'ansia o el mono de la xeringa sedegosa. El comptagotes ens remet a un altre suïcidi: "El roser compta els pètals de les seves roses." (IV, f. 27). La set ens remet a una altra droga: l'alcohol i el cambrer de la f. 8. L'heroi-cavaller, potser el jo líric, caurà del cavall: l'abandonarà, deixarà la droga, o serà víctima d'aquesta. Potser el cavaller mor de set i al primer paràgraf delirava demanant una copa, com en un miratge pel desert: "No, no és un somni" (f. 7/8).

Caure del cavall és assumir per fi la realitat. Potser el jo és Crist en el *Via Crucis* i reclama amb el "vine" (v. 12) un bon samarità. Els "braços d'arena" ens menen a la mort del riu, al delta, a la "pell de sal", al pes, a la fi o la suspensió del temps. Els braços aquets no poden abraçar. El llepó és la molsa i les plantes de la séquia que resten secs si no passa l'aigua: simbolitzen l'esterilitat, la mort de nou del riu, potser l'estiu que abrusa les dàlies (v. f. 9). En aquest sentit, l'arribada futura de la "llum" de la f. 19 és ambigua: "I vindrà la llum". No sabem si la fi del fosc és l'esperança o la mort per sequera, o la plenitud orgasmàtica o psicodèlica. Sembla com si en lloc de vindre el tu (f. 12) vinguerà la llum. Tal vegada el tu és la llum o el dia. L'important, però, és que el jo líric-cavaller (f. 14), potser per un sistema de miralls poètics, ja no és el cavaller de la f. 20.

Si enllacem els dos futurs apareguts fins ara al llibre llegim: "La Senyora deixarà lliure la serp [...] I vindrà la llum. El cavaller caurà del cavall." La "serp" és el raig i els seus ulls fulminen d'amor/mort el cavaller. En una lectura nominalista, si el "cavaller" cau del "cavall" deixa de ser "cavaller" i esdevé "salvatge" com l'ànec de la f. 12. Sembla la fi de la poesia trobadoresca ("L'amor [...] fosc", f. 11). I alhora, si no baixa del cavall, no pot estimar la Senyora. Si ens fixem, els dos primers paràgrafs són deconstructors: "pell"-no-sal", "cavaller"-no "cavall". A *Bardissa de foc* també trobàvem un cavall en l'arena, a l'arenys, mort, disparat pel Caçador amb fusell.

El 3r paràgraf consta només de quatre frases. La primera diu: "No és temps de claredat i la claredat arriba." (I, f. 21); enllaça amb la vinguda de la "llum" (f. 19) i, més avall, amb la f. 43 que diu: "És temps de claredat i la claredat no arriba." Aquesta *coincidentia oppositorum* ens mena al *Cohèlet* bíblic: "Perquè a tothom li arriba el temps i el contratemps." (Coh, 9, 11). Potser és la infelicitat perpètua de la persona: hom mai no està a gust, ja que la mort pot arribar en qualsevol moment (Coh, 9, 12). Aleshores, cal deixar de menjar -"llencem lluny la cullera"-, i disposar-se a besar i abraçar. Però no es pot, perquè es tenen "els braços d'arena". Seguint el consell del *Cohèlet* d'aprofitar la joventut, la resta del paràgraf és una declaració d'amor del jo líric envers el tu que continuarà al paràgraf quart. Ací, al tercer paràgraf, llegim:

M'agraden les teves anques senyorejant⁷³⁹ entre els arbres, llepar-te la fondalada, Senyora i Senyor del vesc, parany de l'esmerla, tramontana de la meva espinada i de la meva cabellera. El clar parèntesi dins la sabana. La calç que bull enmig de la mar. ¡El far d'Alexandria! (I, 3r paràgraf, f. 22-25)

Torna Navarro a recuperar el personatge de la Senyora, aparegut abans (f. 3, f. 14 i f. 17). Ara, però, apareix la dualitat masculí-femení, el tot: "Senyora i Senyor". Potser és Tirèsies, l'heroi mitològic hermafrodita vinculat a la "serp". En lloc dels "Iliris" (f. 14) fàl·lics ara és senyor/amo del "vesc" vaginal o anal. El tu és amo de tot. El jo líric desitja: descriu lúbricament unes anques com si el tu fos un cavall (v. f. 14 i f. 19); és un jo líric que "bull/vull" en desig del tu. No sabem si aconseguirà acomplir el seu desig. L'amor sexual, ja ho deien els medievals, és pecoral, ens acosta als salvatges. Potser trobem un enfilall de metàfores *A, B, B, B*; el terme real seria el misteriós "Senyor/a", o "la fondalada", o el "vesc" i les imatges: el "parany" (B1), la "tramontana" (B2), el "parèntesi" (B3), la "calç" (B4) o el "far" (B5). O tal vegada aquestes són imatges en absència *B* soltes, o s'entrellacen entre si per associació.

El "vesc" és una substància apegalosa que s'empra per caçar ocells: "parany de l'esmerla". El "vesc" ens remet també a la viscositat del semen (com la "calç" bollint de la f. 24) o dels fluxos anals o vaginals. El fragment és plagat d'al·lusions eròtiques: la fondalada còncava i el fàl·lic far d'Alexandria⁷⁴⁰, "Senyora i senyor", "parany" i "esmerla", "fondalada"/fondant. Els substantius tenen una clara verticalitat: avall hi ha la "fondalada" i la "mar"; a dalt, la "tramontana (vent del nord, o muntanya), l'"espinada" i la "cabellera", i al caramull el "far", hiperbòlicament destacat amb l'exclamació i a més en solitud sintàctica.

El gerundi "senyorejant" indica una continuïtat. El passatge eròtic⁷⁴¹ s'acompanya del pleonasma no només corporal sinó auditiu. Es repeteix a la f. 22 dues vegades el "senyor", abunda la harmonia vocàlica: en *a-e*, ("m'agraden [...] anques [...] arbres, llepar-te" de la f. 22), en *a-a* ("tramontana de la meva espinada", f. 22) i en *a* ("La calç que bull enmig la mar. ¡El far" de la f. 24/25). I també trobem al·literacions: primer de l'oclusiva (f. 21/22) que a poc a poc se suavitza amb la *s* i la *v* (fi de la f. 22) fins elevar-se a la lateral esplendorosa final, amb el far (f. 23/25). Abunden, a més, a inici de paràgraf els heptasíl·labs; un exemple: "M'agraden les teus anques [7] senyorejant entre els arbres [7]". El bosc espiritual de Basho ací és carnal. L'amor capgira, és dalt-a-baix (com la f. 2) i a l'inrevés. La cabellera al vent del jo-cavaller, orgullós i possessiu de la f. 22

⁷³⁹ Els altres gerundis del llibre són: "Hem esdevingut bèsties tot creant la paraula" (II, f. 4) "La Roda de la Fortuna rodant pels camps siderals. El fem cremant-se al defora." (II, f. 23/24), "El sacerdot matant el boc llença el ganivet a les flames" (IV, f. 28) i "els savis lladres ens escupen, tot rient-se'n." (IV, f. 38)

⁷⁴⁰ Allí vivien Hipàtia (III) o Kavafis. El far d'Alexandria era una de les set meravelles del món pels antics.

⁷⁴¹ La preposició "dins" és espacial: "El clar parèntesi dins la sabana." (I, f. 23) o espaciotemporal. Quan s'alia o li succeeix l'amunt o l'alt superdota fàl·licament el text: "La calç que bull enmig de la mar. ¡El far d'Alexandria!" (I, f. 24/25); o: "Me'n fujo amb el teu suc dins la pell d'una carabassa, romeu del teu mapa, a les altes terrades;" (I, f. 30). A l'inrevés, "des de" dalt, cap endins, trobem aquest moviment: "guaites que controlen des de les altes talaies la serp mig vegetal del riu i els rais que s'hi enfonsen." (II, f. 26)

(“meva...meva”), ens recorda les oriflames i crineres de *L'ou de la gallina fosca* i els poemes del primer Jàfer.

Aquest clímax de felicitat continua al paràgraf 4: “I estic content, i ric, i riu. Rebeso el teu cos. Li poso límits i planto una llimera a la terra de la cendra.” (I, f. 26/28). Si enllacem les dues conjuncions inicials llegim: “I vindrà la llum [...] I estic content”. Sembla com si el tu riguera perquè ho fa el jo, potser és el seu doble, com passa a la f. 56: “I sóc feliç, i som feliços.” La iteració de l’amor arriba amb l’únic polisíndeton del llibre: “I estic content, i ric, i riu”. També es repeteix el verb “riure”; el prefix “re” també indica una repetició del verb “besar”; a més, trobem el ritme eròtic molt marcat i harmoniós a la f. 26: *ATATATAT*. Potser tanta repetició amorosa provocarà a la fi de la part I aquell “Cansats el son ens arriba”. La f. 28 és bella i misteriosa: “Li poso límits i planto una llimera a la terra de la cendra.” No sabem a qui es refereix el pronom “li”; sembla que l’antecedent és el metonímic cos del tu líric, esdevingut espai i geografia com dirà més avall⁷⁴².

El concepte “límit” havia aparegut en la “frontera” traspasada de la cita de Basho (f. 6). El fet de limitar no sembla una acció negativa del jo líric: potser estimar és acotar, resseguir el cos estimat. El jo líric planta una fàl·lica “llimera” (grogga) a la “terra de la cendra” que és grisa. No sabem si la llavor germinarà com l’au fènix, o el sol rera la nit. L’acció eròtica de penetrar continua amb el verb “enfornar”: “Enforno el desig.” (I, f. 29); el desig es materialitza i es clava o bé es posa al forn, calent com una cendra recent; o com “El foc de l’arma li crema a la butxaca” (f. 5). Al nostre parer, el jo líric intenta reviure l’amor o la passió, però sembla que no ho aconsegueix. El jo fuig; o potser és el tu i per això el jo li deia “Vine, vine, vine” (f. 12).

No sabem per què el jo s’allunya del tu líric metonimitzat o reduït a “suc” seminal o letal: “Me’n fujo amb el teu suc dins la pell d’una carabassa, romeu del teu mapa, a les altes terrades;” (f. 30). El passatge ens remet a l’escena del balcó de *Romeu i Julieta*, de Cyrano de Bergerac, o als terrats de *Bardissa de foc*. El record del tu es manté fresc (com la cendra calenta) dins el cos amat de la carabassa; aquesta al seu torn és metonimitzada o reduïda a “pell”. A la f. 13 llegíem: “La teva pell no és de sal.” La imatge ací és quotidiana, senzilla i plàstica. La “carabassa” és el símbol del “romeu” que viatja no per terra sinó “per les altes teulades”; és potser un viatge ascendent, místic. “Les veles esgarrapades” del llit o coberta (f. 10) semblen desmentir aquesta lectura.

Amb l’única adversativa del llibre el clima passa a ser negatiu i trist: “però no puc dormir, i güello com una rata;” (I, 4t paràgraf, f. 31). Com si llegíem el text fins ara així: “Ara” (f. 1) “ja no” (f. 9). La fuga no sembla possible. El jo sembla que té un malson i crida; la comparació l’animalitza i el fa ínfim; el tira des de les “altes” i tautològiques “teulades” rinxo terra. Hi ha una certa rima interna en *a-a* (“carabassa”, “mapa”, “rata”). La crida del jo és un poema en vers, l’únic del llibre:

⁷⁴² En la metàfora en absència “romeu del teu mapa” (f. 30). A *Bardissa de foc* llegíem: “Saps, per les nits esdevenic pelegrí de tu” (“Mussol a les ruïnes”, VI, fi).

Vine i menja'm el coll,
arriba i grata'm l'esquena,
estén la fúria i esbardella les pedres que ens concreten;
no romancegis⁷⁴³ i arriba, Gemà i Germana, Filla meva!⁷⁴⁴ (I, 4t, vv. 1/4)

Convenim per empatia que el jo líric del poema és el mateix que el de la f. 31; el jo líric torna a cridar “vine, vine, vine” com a la f. 12; ací, el que es repeteix és el verb “arribar”. La invitació és a l'amor-crim: el jo es metonimitza i fragmenta en “coll” i “esquena”. El tu és invocat de nou desesperadament en un paral·lelisme sintàctic: *V* (“Vine”/“arriba”) + *i* + *V'* + ‘*m* (“menja'm”/“grata'm”) + *CD* (“el coll”/“l'esquena”).

En lloc del “Senyora/ Senyor” com en passatges anteriors⁷⁴⁵ ara trobem un “Germà”- “Germana”- “Filla” (v. 4). Aquesta família trinitària objecte de l'amor ens recorda el *Teorema* de Pasolini. Potser és una nova màscara. El tu líric sembla totpoderós, ja que pot, com diu el v. 3, amb la seua fúria trencar els límits del nosaltres; potser és el Déu i el judici final o el de la Pasqua (f. 56). El tu vindrà i el jo callarà, menjat el coll. L'acció és *in crescendo*: “Vine [...] grata'm [...] fúria [...] esbardella”. Potser el retornat nosaltres és mort i soterrat com més avall suggereix la f. 36; en tot cas, viu o mort, és empresonat per unes pedres de límits; potser són les mateixes que el jo líric ha posat a la f. 28.

Per fi, després de la frase inicial del llibre torna el nosaltres. La frase col·loquial “no romancegis” és ben valenciana malgrat el subjuntiu a l'oriental; equival a dir no vages amb “dilacions” (com diu el *DFab*) i vine prompte; potser els “romanços” són els mateixos versos del jo/tu líric i per això els abandona tot seguit. Rimen al poema en assonant “esquena”, “esbardella” i “meva” i “pedres” i “concreten”.

El cinqué paràgraf té només 6 frases:

Tot fa⁷⁴⁶ olor de sega. De fenc. Dies de pau per a la nostra ànima que ha oblidat les hores a l'altra riba. Els gavinots es miren contents a la bassa del molí. Aquesta terra, aquesta terra. Temps dins l'esfera. (I, 5è paràgraf, f.

⁷⁴³ L'altre subjuntiu del llibre és aquest: “Dies vindran de dolça pluja que amari aquest sequeral i faci créixer el lliri i la dàlia endormiscats en aquell angle de l'hort.” (I, f. 49)

⁷⁴⁴ Trobem unes altres exclamacions eròtiques o místiques en el llibre com aquestes: “¡Quin desig, déu, de dissoldre's!” (II, f. 25) i ¡Oh, cabussar-se a la foradada on brilla l'espasa de plata!” (III, f. 2); o “¡Beu d'aquest licor que dóna vida! ¡Els rossins, a galop, corren lliures per la clotada! ¡Menja d'aquest pa que esdevindrà carn teva !” (III, f. 16/18). Sempre hi ha el convidat al festí de sexe i de mort. També associat amb la beguda trobem el prosaic “No, no és un somni. ¡Una altra copa, cambrer!” (I, f. 8). L'exclamació més estranya és “¡El far d'Alexandria!” (I, f. 25); s'hi mescla la cultura i l'erotisme.

⁷⁴⁵ En femení a f. 3 o f. 14, f. 18. En masculí/femení a f. 22. Potser també el llum/la llum: “I vindrà la Llum”; el llum no és natural, no és de sal, és artificial.

⁷⁴⁶ El verb “fer” és poc emprat al llibre; va unit a la natura o a l'oratge i als sentits: “Tot fa olor de sega. De fenc.” (I, f. 34/35); “Amiga i amic, la terra fa festa i el bosc crida de joia entre els arbres.” (III, f. 46); o sols al sentit: “Fa fred, germà.” (II, f. 14). Més interessant és la metàfora següent on el “fer” adquireix valor copulatiu: “Animals assetjats, els interrogants ens fan de corona;” (III; f. 35)

Després de l'exclamació de la fi del 4t paràgraf, trobem la descripció no sabem si bucòlica o trista d'un paisatge agrari. Tampoc no sabem si eixa "pau" és volguda o obligada. El temps de la sega sol ser l'estiu: l'oclusiva acompanya el tall hiperbòlic: "tot". Abans llegíem: "Pugem tots la muntanya" (f. 1). El nosaltres reapareix metonimitzat en "ànima"⁷⁴⁷: l'ànima en pau és la dels feliços, els confessats, els bons d'esperit, o potser els morts; la intensa olor de l'herba pot ser la dels cadàvers. El "fenc" té flors roges com de sang. L'oblit del nosaltres i de "les hores a l'altra riba." (f. 36) sembla acompanyar la sensació d'un nosaltres difunt, sense cos. Potser el nosaltres ha creuat la mort; no sabem si s'ha salvat o no la seua ànima. El riu o el mar potser és el Leteu. La f. 37 introdueix una imatge de felicitat: "Els gavinots es miren contents a la bassa del molí." (f. 37); potser és un correlat objectiu de la "pau" del nosaltres". El "gavinot" segons el *DFab* és una gavina més grossa i sembla que duu mal averany: "Gavinot al camp, mal temps a la mar."; els gavinots potser són contents perquè no pensen (vegeuII, f. 8). Més avall tornaran unes altres "gavines" en un altre paisatge on "Tot és un mar de calma." (II, f. 32). Potser Navarro ens remet al proverbi del *DFab* i insisteix en la idea del naufragi; potser els "gavinots" es menjaran els ulls/cadàvers tan cars al poeta d'Oliva. Recordem les morts vora mar de *grills*. . . ; o de *Bardissa de foc*; en aquest darrer poemari llegíem açò: "Em veig arribar a la riba:" ("Camp de les aigües", VIII, f. 7).

De sobte apareix una repetició que suposem, per empatia, que pronuncia el nosaltres: "Aquesta terra, aquesta terra." (f. 38). La repetició del díctic ens remet a la f. 17/18: "Aquests braços d'arena, Senyora; aquest llepó sec." Potser el nosaltres-ànima enyora la terra, la matèria; potser es defineix per metonímia en pols/terra bíblica que en pols esdevindrà. Com cantaven Espriu/Raimon: *He mirat aquesta terra/ he mirat aquesta terra*. Potser som condemnats a la Terra i no en podem fugir. El temps irromp a la frase final del paràgraf: "Temps dins l'esfera." (I, f. 39).

El sintagma nominal, sense verb, de les dues darreres frases doten el text d'expectació: no hi ha verb, no hi ha acció, no hi ha sensació de pas del temps, només l'oclusiva al·literada i amenaçant: "a[k]es[t]a [t]erra". L'"esfera" apareixia a l'inici del poema, a la f 2: "i baixen les esferes". Potser encara no és l'hora, el temps, com deia la f. 21 o dirà la f. 44. No sabem el temps per a què; potser per a morir. Abans llegíem: "Dies de pau per a la nostra ànima que ha oblidat les hores a l'altra riba". "Dins l'esfera" el temps no es pot oblidar. La rima obri i tanca el paràgraf: "sega" i "esfera" i enllaça amb la fi del paràgraf 4t ("meva", f. 33, v. 4).

El sisè paràgraf consta de 9 frases. No hi ha cap persona lírica, és a dir, ni primera ni la segona; a més, les tres primeres frases comencen amb un infinitiu. Només el participi "raptat" de la

⁷⁴⁷ Les altres ànimes del text són una ànima recordatòria: "L'animeta dins un tassó d'oli." (I, f. 52); i una ànima unida al cos potser irònicament: "Cossos purs i ànimes pures:" (IV, f. 36).

f. 42 indica potser un enunciadore singular. Les imatges curtes dominen el text, com després passarà amb *Magrana*. El paràgraf comença amb un paral·lelisme d'infinitius: “Desentendre's del cos. Amollar el bestiar a l'erola⁷⁴⁸. Fugir-se'n amb els núvols raptat pel vent de l'alta muntanya.” (f. 40/43). Potser hi manca el verb “vull” o “voler” o el “cal”.

Els tres infinitius són sinònims en el sentit que cadascú implica un abandonament mòbil: “desentendre's [...] amollar [...] fugir-se'n”. Cada vegada les accions s'allarguen perquè tenen més síl·labes. Aquests s'oposen al “dins” amb què acabava el paràgraf cinqué: “Temps dins l'esfera.” Podríem arriscar-nos a qualificar les frases com tres circumloquis metafòrics de la mort o del suïcidi: cal deixar el cos, és a dir, la part “bestial” de la persona (a l'inrevés de l'ànima) i ascendir cap a l'“alt”. L'“erola” segons el *DFab* és un “pla petit al cim d'una muntanya” o un redol d'hortalisses en un hort. L'“alta muntanya” ens suggereix Zaratrusta i més amunt teníem una “tramontana” (f. 22). El participi “raptat” implica una violència potser acceptada, i alhora el vent pot ser alhora un símbol de carceller o d'alliberament. Recordem que el poema començava amb aquestes frases: “Ara pugem tots la muntanya. Els caps del vent es reboten al velam mentre la lluna s'encela” (f. 1/2). La fugida de l'enunciadore anònim potser és la mateixa del jo líric peregrí a la f. 30: “Me'n fujo amb el teu suc [...] a les altes terrades”. O del tu líric. Potser el vent simbolitza l'arravatament amorós, com en Estellés.

De sobte apareix el primer verb conjugat d'aquest sisé paràgraf; però encara és impersonal: “És temps de claredat i la claredat no arriba.” (f. 43). Navarro reprén, capgirant-la, la f. 21: “No és temps de claredat i la claredat arriba.” Tornem al *Cohèlet*. Podríem dir que la imatge s'inverteix, com si haguérem passat “a l'altra riba” (f. 37) de l'espill del llenguatge. La llum que en el futur havia de vindre (f. 19) no ha arribat encara.

A continuació trobem 5 imatges breus a manera de fotogrames de cine: “El llamp cova a les espulgues. Els pals dels vaixells suren per⁷⁴⁹ les aigües. L'ànec salvatge al cor del velam. L'alimara seca. L'alimara cega.” (f. 44/48). Participen d'una mateixa disposició sintàctica en paral·lelisme: *Art. Det. + Nom + [C. N.] Verb + CC lloc*. A poc a poc la imatge va fixant-se: passem del verb inaccional (“cova [...] suren”) al no-verb, de l'espai (“a les espulgues [...] per les aigües [...] al cor del velam”) al no-espai i al pur objecte solitari i inert. La primera imatge i les dues darreres són de terra i impedeixen el foc, el “llamp” i la doble “l'alimara”; aquest darrer mot és una foguera dalt de

⁷⁴⁸ La imatge ja apareixia a l'“Arqueologia del saber”, tercer text: “I l'enyor de la teva petita pàtria, Isaac, fill del desert. Mira com surt el fum de ls cabanes, i el ramat que s'escampa.” (inici).

⁷⁴⁹ La preposició “per” acompanya situacions mortuòries: “Els pals dels vaixells suren per les aigües.” (I, f. 45) i “Cossos de boca oberta per les escales.” (IV, f. 11). S'alia amb verbs de moviments i l'atzar: “La Roda de la Fortuna rodant pels camps siderals.” (II, f. 23); amb la lluna: “La lluna es passeja pels camps del sol” (II, f. 29); amb els equins: “els cavalls se'n fugen pels cels del camp;” (III, f. 4) o “;Els rossins, a galop, corren lliures per la clotada !” (III, f. 17); amb la sang: “La nostra sang circula lentament per les venes [. . .] com un planeta volta pels laberints d'un territori anomenat cos.” (IV, f. 2); amb el nosaltres perseguit: “Desconfieu, doncs, de qui ens encalça, malalt de ràbia, per les sendes dels misteris de l'alba.” (IV, f. 26); i, per fi, amb el nosaltres exiliat: “Condemnats a tenir fe errem per la pell de la terra.” (IV, f. 38)

turons o llocs elevats, segons el *DFab*.

Les dues imatges centrals (f. 45/46) són d'aigua i indiquen un no-viatge; com després d'una tempesta de llamps o d'un naufragi, el vaixell s'ha enfonsat; veiem els "pals" per les "aigües"; reprenen la cita de Mireia Mur que encapçalava el text, amb "l'onada" ocupant el vaixell⁷⁵⁰. En fi, el que ens suggereix la concatenació d'imatges negatives és la mort d'algú, la fixació o congelament de tot moviment. L'al·literació de la sibilant i de la lateral acompanya l'enfonsament del vaixell i alhora l'apagament del foc. En les dues darreres frases trobem un joc sinestèsic (vista: "alimara cega"/ tacte: "seca"), paradoxal ("alimara cega") i paromàsic ("seca"/"cega").

Navarro condensa les imatges i els recursos al màxim, potser convençut que menys és més. Així les lectures són múltiples: el cor és presoner, salvatge, com el de Riba (v. III, 4t paràgraf), com un llamp, però no pot eixir, manifestar-se ja que tot és presó. El vaixell es perd, és a punt de xocar perquè l'alimara o "far d'Alexandria" (l'f. 25) s'ha apagat.

El setè paràgraf és molt senzill d'estructura ja que té a penes 4 frases: "Dies vindran de dolça pluja que amari aquest sequeral i faci créixer el lliri i la dàlia endormiscats en aquell angle de l'hort. Novembre al teulat. Dolços ben parats damunt la taula. L'animeta dins un tassó d'oli." (f. 49/52)⁷⁵¹. A poc a poc el text va aprimant-se a mesura que s'apropa la fi de la I part. Passem de 4 frases (7è paràgraf i 9è, però més curt que el 8è), a 3 frases (8è) i per fi a una sola (10è i darrer).

A l'igual que l'anterior, al setè paràgraf no hi ha ni primera ni segona persona, només uns díctics demostratius ("aquest", "aquell") que assomen l'enunciador ocult. També s'encadenen imatges, però ara l'espai no és vast com l'anterior sinó un microcosmos: un jardí, una casa. La primera frase, l'única llarga, recupera en posició inicial el "Dies" de la f. 36; allí deia "Dies de pau" i ací "Dies vindran de dolça pluja". El futur torna també, ara, però, en lloc d'"I vindrà la llum." (f. 19) tenim "Dies vindran de dolça pluja". El present de l'enunciador ocult és estiuenc, no sabem si temporalment o emocional; la "pluja" en sinestèsia és "dolça" (tacte-vista/gust); el jardí de l'enunciador és "sec" (potser erm) com "l'alimara" de la f. 47, com el genet/cavall de la f. 14, com el "llepó" de la f. 18.

Navarro recupera l'espai local anterior: l'"hort" d'ara potser és el "jardí" de la f. 9, potser els arbres de la f. 22 o potser l'"erola" de la f. 41. També recupera la imatge floral de passatges anteriors: els "lliris" marians de la Senyora (f. 14) i les "dàlies" (que ja no creixien a la f. 9); aquests,

⁷⁵⁰ Les dues metonímies espacials corporals són "al cor" i "al peu": les transcrivim: "L'ànec salvatge al cor del velam." (I, f. 46) i més avall la fi de la part I: "Cansats el son ens arriba als peus d'una alzina." (I, f. 60).

⁷⁵¹ L'obsessió de Navarro per precisar l'espai és gran; en aquest cas amb preposicions que subratllem: "Dies vindran de dolça pluja que amari aquest sequeral i faci créixer el lliri i la dàlia endormiscats en aquell angle de l'hort. Novembre al teulat. Dolços ben parats damunt la taula. L'animeta dins un tassó d'oli." (I, f. 49/52); sembla que hi ha una gradació cap a l'interior. Fins i tot l'Enlloc s'espacialitza: "El perill del viatge no és el viatge, sinó la tornada, el temor de regressar enlloc, d'acabar com el cos d'un cadàver a les planures abissals, en una mar tota nevada." (II, f. 20) o "monarques d'Enlloc, el nostre territori és el nostre cos:" (III; f. 36).

correlats objectius de l'enunciador, “dormen” a l'espera de la pluja d'amor. El demostratiu enllaça “Aquesta terra, aquesta terra” (f. 38) amb “aquest sequeral”; com la terra, l'enunciador és sol i desitja la pluja, el “suc” d'amor i de vida (f. 27).

I tanmateix, per les frases 50/52, la pluja sembla pròxima, ja que és temps de tardor: “Novembre” és “al teulat”; a la f. 30 el jo líric pujava cercant el tu “a les altes terrades”. La descripció d'objectes quotidians de fi de paràgraf fa pensar en un bodegó: “Dolços ben parats damunt la taula. L'animeta dins un tassó d'oli.” (f. 51/52); el dia de tots sants o difunts és l'1 de “novembre” i els dolços típics són, entre altres, ossos. Navarro a la f. 52 juga amb la paronomàsia animeta/”mineta” amb un diminutiu ben valencià. No sabem qui s'ha mort, ni a qui recorda l'enunciador anònim. L'expressió inicial “Dies vindran” potser és col·loquial.

El 8è paràgraf consta de tres frases. En la primera recupera el “nosaltres”: “Mariners enfollits ens banyem a les aigües que la Creu del Sud, vigilada pel Centaure i la Mosca, il·lumina; mentre el Sac de Carbó es mor al rebost del cel.” (I, 8è, f. 53/54)⁷⁵². El “nosaltres” apareix en una metàfora en absència *B* identificat amb uns “mariners enfollits”; aquests, però, no són en perill com al paràgraf sisè; perquè ací l'alimara sí que els il·lumina; és la Creu del Sud. Segons una enciclopèdia a l'ús el “Centarure” és una constel·lació de l'hemisferi austral, entre les d'Hidra, el Llop, la Creu del Sud i les Veles; potser aquestes darreres ens menen als mariners.

No sabem per què el “nosaltres” enfolleix: potser és d'alegria o de goig sexual. Sempre en Navarro hi ha algú a l'aguait: ací els mariners són “vigilats”. Les “aigües” són calentes com pel Nadal en “altres terres”, com les de l'hemisferi sud. O potser els mariners s'hi banyen encara que no són calentes. Potser és estiu perquè el Nadal metonimitzat en “Sac de Carbó” és al “rebot”. No sabem qui s'ha portat malament o quin “pecat” s'ha comés (II, f. 3 i f. 42) per rebre “carbó”. Els “mariners enfollits” ens recorden a *El cor de les tenebres* de Conrad o a *El vaixell ebri* de Rimbaud. El “Sac” ens suggereix la xemeneia pel fred i també el regal de reis; el “nosaltres” sembla que s'ha comportat bé i no és castigat o s'ha comportat malament i no s'hi preocupa perquè falta molt per al judici natal/final. Potser, però, tota la f. 54 és un circumloqui de la nit, i el “Sac de Carbó” personificat siga una metàfora en absència (*B*) del sol (*A*) perdut pels “boscors minerals” (f. 2).

La frase final del paràgraf diu: “En altres terres un home rascla criadilles fora vila, i una sargantana es beu el sol de la contrada.” (f. 55)⁷⁵³; l'acció de “rasclar creïlles”⁷⁵⁴ de la primera frase

⁷⁵² A *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta* de Sánchez-Cutillas llegim: “El centaure i l'hidra cavalquen per la nit dels rius, per la mort dels rius miocènics.” (I, f. 9). A *grills*. . . , III, 11: “i fugin/ centaures per planícies lluny d'atzavares i nopals, pells de martiris.” (v. 2/3).

⁷⁵³ Hi ha pocs espais explícitament urbans a banda de la ciutat Alexandria; com diu el mateix text, l'acció passa fora vila: “En altres terres un home rascla criadilles fora vila, i una sargantana es beu el sol de la contrada.” (I, 8è, f. 55). O dins la casa. Els espais ciutadans van associats a la droga dura: “He llençat lluny la cullera.” (I, 2n, f. 15) “Total, la pasma té la meua cullera i el meu comptagotes, i sé que estan a punt de sintonitzar la meua freqüència guiats per l'espia cec que anomenen Willy el Disc” (I, 2n, f. 16); o a la blana: “Ginebra en la gola.” (I, f. 4) “¡Una altra copa,

és dura, suggerida per l'al·literació quasi cacofònica de l'oclusiva i la lateral; en canvi, la segona frase és agradable a l'orella: són dos heptasíl·labs, una rima assonant circular *en a-a obertes* (“sargantana” i “contrada”). No sabem qui és aquest animal totpoderós amb sed hiperbòlica (“tot el sol”). La sargantana és dual, un amfibi, de sang freda i calenta i ha aparegut en altres llibres navarrians associat també al capvespre⁷⁵⁵. El fet que diga “en altres terres⁷⁵⁶” implica un canvi potser de latitud com la Creu del Sud.

El 9è paràgraf és més curt que el 8è; té quatre frases; diu: “I sóc feliç⁷⁵⁷, i som feliços. Alcem els braços i lloem l'home que arriba muntat en un ruc. Rei i Reina al tauler dels escacs. Bol de plata.” (f. 56/59)⁷⁵⁸. En una altra contrada, a l'Hemisferi “Sud” el “novembre al teulat” (f. 50) és temps com el temps de Pasqua ací. Navarro reprén l'inici del quart paràgraf: “I estic content, i ric, i rius.” (I, f. 26). Ací la felicitat del nosaltres ve seguida (o potser és la causa) de l'arribada sembla que de Crist a la Pasqua. Els braços s'eleven com palmes i també la lateral i la sibilant aliterades; però a poc a poc l'oclusiva domina: “muntat [...] ruc [...] tauler [...] escacs [...] bol [...] plata”. Potser l'arribada és una amenaça de judici final. Ací apareixen en masculí/ femení com en passatges anteriors (f. 22; o f. 33, v. 4) un “Rei” i una “Reina”, és a dir, un Senyor de Tot, potser Crist Rei. La felicitat pot provindre del fet que els dos, tan decisius, siguen intactes en la partida d'escacs. El “Bol de plata” final potser és el de la missa per les hòsties consagrades; el “bol” de l'inici de l'*Ulisses* de Joyce apareixerà cap a la fi de la IV part. Potser és un calze. Cal posar en contacte aquest “bol” amb el “tassó” de la fi del paràgraf 7é.

El 10è i últim paràgraf només té una frase, un dodecasíl·lab: “Cansats el son ens arriba als peus d'una alzina.” (I, fi, f. 60)⁷⁵⁹. Navarro desplaça en lleu hipèrbaton el participi a l'inici de frase

cambrer!” (I, f. 8). També al cinema: “que és el mateix que estimar a palpentos a les butaques del pati d'un cinema.” (II, f. 38).

⁷⁵⁴ Per la traducció d'A. Salvador i A. Gato cal entendre “criadilles” com a “creïlles”; elles tradueixen: “des pommes de terre”; dins *Sauvage!* (Navarro, 2007: 13).

⁷⁵⁵ A *Bardissa de foc* llegim: “Al mig del bosc el tritó dona l'últim crit del dia.” (penúltim paràgraf de “Lluna de terra”, I).

⁷⁵⁶ Som al món-calidoscopi, el *collage*, els diferents temps al mateix temps, els móns dins dels món, com en Spinoza, Bruno i Borges.

⁷⁵⁷ Pel que fa als adjectius positius cal dir que només es localitzen a la part I: “I estic content, i ric, i rius.” (I, 4t f. 26) i I “I sóc feliç, i som feliços.” (I, 9è, f. 56); al mig, “Els gavinots es miren contents a la bassa del molí.” (I, 5è, f. 37). Els posteriors ens semblen més bé irònics: “I la vida és bella, sí;” (II, f. 1); “Així, ens disposem per als bells dies que les hores insinuen.” (III, f. 45); apareix un “lliure”, sí, però entre el cos i la sang de Crist!: “¡Els rossins, a galop, corren lliures per la clotada !” (III, f. 17).

⁷⁵⁸ Pel que fa a l'espai del joc, tenim els de la intel·ligència dels escacs: “Rei i Reina al tauler dels escacs.” (I, 9è, f. 58); tenim els jocs de l'atzar i els daus: “deixa de llençar els daus sobre la nostra pell, oblida el joc a què l'atzar et condemna, perd-te entre la flaire dels rosers, i beu els líquids d'aquesta llarga nit.” (III, f. 23) o “El roser compta els pètals de les seves roses.” (IV, f. 27) i la Roda de fortuna (II, f. 23). I sobretot tenim el joc atàvic de la cacera: “No oblidem que el lleó vigila entre maleses, estén el llaç i espera.” (III, f. 25) i “La fletxa fa temps que l'arc tibet va llençar i cerca el cos que la desitja.” (III, f. 26); potser cal relacionar-la amb la fi de “Mussol a les ruïnes”, VIII. Tenim altres jocs socials i alhora perillosos com la desfilada: “A la Dama de l'Esmerla acompanyaven lleons i cavalls.” (II, f. 21), el torneig: “El cavaller caurà del cavall.” (I, f. 20); o potser la màgia: “La Senyora deixà lliure la serp.” (I, f. 3)

⁷⁵⁹ Entre els adjectius avantposats de persona cal destacar els dels nosaltres, en prolepsis: “amants com som de les mirades” (II, f. 26) i aquest “Cansats el son ens arriba als peus d'una alzina.” (I, fi).

per donar importància a l'adjectiu, tal vegada per rimar amb "escacs" (f. 58); també emprava l'hipèrbaton a la f. 1: "Pugem tots". Els somnis en boscos o jardins són típics de la literatura medieval, plena de cavallers, cavalls i Senyors/es. El "son" (l'acte de dormir) es personifica i sembla extern a la voluntat de la persona. Fònicament l'oclusiva es combina amb la sibilant; acompanyen el son i la rima⁷⁶⁰ interna en *i-a* ("arriba" i "alzina"). El "nosaltres" domina la fi de la I part després d'uns quants paràgrafs absent; potser en estructura circular, la pujada inicial de la f. 1 ha estat dura i per això el nosaltres està cansat, entre tant de bes i polisíndeton (I, f. 26 i 56). Potser la "carrasca que s'aflama" de la f. 2 siga, també circularment, la mateixa que aquesta altra carrasca: l'"alzina" (f. 60); som potser a la fi de la I part en el capvespre com a l'inici de la I part, on llegiem: "mentre la lluna s'encela" (f. 2).

6. 1. 2. La part II

El primer paràgraf comença amb una conjunció "I" que enllaça amb la part I. A continuació apareix una expressió enunciada per algú anònim: "I la vida és bella, sí;" (II, f. 1); l'adverbi "sí" desmunta la positivitat de la frase, que s'enderroca del tot amb la imatge següent: "i els cucs llauren la pols marina⁷⁶¹ de la terra quan la llum s'ofega a la pàtria de l'arrel." (II, f. 2); els personificats "cucs" semblen un símbol de la mort. Navarro uneix els dos elements: la terra ("pols", "arrel") i el mar ("marina", "ofegar"). La subordinada temporal és un circumloqui de la "nit": el sol i la llum s'amaguen en la terra (A). La "terra" (A) en una metàfora en absència és identificada amb la "pàtria de l'arrel" (B). Tornem de nou a l'I, f. 2: "mentre la lluna s'encela". A l'I, f. 19 llegíem una frase també començada per "I": "I vindrà la llum"; ací és capgirada, ja que la llum mor. La "llum" (vista) és en sinestèsia ofegada (gust/tacte); hi havia altres ofecs al llibre com el de l'ànec salvatge (I, f. 2) o el de les diferents goles: "Ginebra a la gola" i "menja'm el coll.". Aquesta mort és molt navarriana.

A continuació l'oliver inclou una cita d'un jo líric en cursiva: "*No he comés un crim contra l'Estat, tan sols lleigeixo els signes del malefici.*" (II, f. 3). El que parla pot ser Sòcrates, Galileu o Oscar Wilde. No sabem quins són aquests "signes del malefici". El que sí trobem és una denúncia - potser inútil- contra la repressió establerta. Desconeixem si aquest jo líric ha enunciat la f. 1 o s'hi inclou al nosaltres de la f. 4.

⁷⁶⁰ És curiós com la fi dels paràgrafs de la part I rimen: *en a* rimen el 1r ("sal", f. 13) i el 2n ("cavall", f. 20), en *i-a* el 3r ("Alexandria", f. 25) i el darrer, el 10è ("alzina", f. 10), en *e-a* rimen el 4t ("meva", v. 4) i el 5è ("cega", f. 48) i en *a-a* la meitat del 4t ("rata", f. 31), el 8è ("contrada", f. 55) i el 9è ("plata", f. 59).

⁷⁶¹ Els adjectius espacials i els noms que acompanyen -els subratllem- ens permeten equiparar cel, terra i aigua: "i els cucs llauren la pols marina de la terra quan la llum s'ofega a la pàtria de l'arrel." (II, f. 2); "el temor de regressar enlloc, d'acabar com el cos d'un cadàver a les planures abissals, en una mar tota nevada." (II, f. 20) o "La Roda de la Fortuna rodant pels campes siderals." (II, f. 23). També l'espai corporal és una síntesi perfecta entre l'intern i l'extern: "¿Com omplir sinó el buit d'aquestes estances corporals?" (II, f. 17) i "en sortir de la cambrà materna" (III, f. 1); també s'uneixen la fauna i la flora: "la serp mig vegetal del riu i els rais que s'hi enfonsen." (II, f. 26).

El paràgraf acaba amb la desolació del nosaltres: “Hem esdevingut bèsties tot creant la paraula, hem esdevingut objectes d’un desert de llunes, tatuatges sense pell.” (II, fi, f. 4). La fórmula metafòrica és la següent: A (nosaltres) és B1 (“bèsties”), és B2 (“objectes”), B3 (“tatuatges”). La vida del nosaltres no té sentit: la “paraula” no és la qualitat que ens diferencia de les bèsties sinó paradoxalment la conseqüència; la “paraula” no és un do rebut (de Déu...) per la persona sinó creat, arbitrari i font de “malefici”; és el *Fatum*. A poc a poc els termes imaginats degraden i immobilitzen la persona: primer viu com animal (“bèsties”), després inanimat (“objectes”) i després fins i tot immaterial (“tatuatge sense pell”). Els objectes semblen més abandonats en el desert inanimat (v. III, f. 37) i la hipèrbole és major si el desert és la deshabitada lluna. Els “tatuatges sense pell” també són inútils o impossibles, com el món sense llenguatge (Wittgenstein); són “signes” d’oblit. Potser hi ha al fons una concepció de la literatura unida necessàriament a l’eròtica.

El segon paràgraf diu només: “Reiner, Reiner, ¿per on vagareja el teu cos?” (II, f. 5); aquest nom masculí i alemany potser és d’algú real. Potser “Reiner” és mort, ja que és reduït metonímicament a “cos”; o simplement és lluny de l’emissor. No sabem si l’emoció de l’emissor és recíproca. És a dir, desconeixem si Reiner se sent solitari o se’n recorda de l’emissor.

Al tercer paràgraf continua el monòleg interior del “nosaltres”: “Ens han mort en vida i ens han donat el significat de les cendres, el fil del laberint de les entranyes.” (II, f. 7). La reflexió nihilista és clara: la “mort en vida” és una expressió popular; és una tautologia car tota vida implica mort. La persona, a diferència dels animals, sap que va a morir: coneix que després del “foc” vital arriben “les cendres”. El nosaltres a II, f. 4 actuava: “tot creant la paraula”; ací, però, el nosaltres rep el do de la paraula i del coneixement. El do és ambigu: d’un costat ja és mort (“cendres”); però de l’altre serveix per sobreviure: “el fil del laberint de les entranyes”. El nosaltres, com un bruixot, llegeix i interpreta “els signes del malefici”. Potser el fil (de veu) o d’Ariadna serveix per eixir de si mateixa, de les entranyes o laberint particular. Els budells⁷⁶² fabriquen l’excrement i el fem és omnipresent en *Salvatge!*

Pensar és trist i conèixer la nostra mortalitat dolorós: “Millor hauria estat de tenir el cervell ple de gel, i no saber què som.” (II, f. 8)⁷⁶³; cal relacionar aquest passatge amb uns altres de “Coltell al cap”, II de *La paiïra dels crançs* i amb l’Alzheimer de *Magrana* (2004: 23). El gel s’oposa en antítesi tant al foc calent (“cendra”) com a l’obscur laberint. Creiem que aquestes f. 7/8, com ja s’apuntava a la f. 4, és un punt d’inflexió en la poètica navarriana. Per primera vegada es

⁷⁶² Una imatge semblant encapçalà el “Pòrtic” de *Tria personal*: “des que estàvem arrupits entre els budells de la nostra mare.” (Navarro, 1992: 9).

⁷⁶³ L’adjectiu “fred” va unit a la lluna, als astres, a l’oblit: “Ella, reina de la gelada lluna, Senyora dels ulls de foc” (II, inici d’f. 27) o “Aquesta llum és la llum de la memòria, freda i planetària; i la gramàtica no ens pot confortar.” (IV, f. 25). El “calent” es reserva per a la destrucció positiva: “Mata polls i aixafa llémenes que nien als cabells calents.” (IV, f. 17); o negativa: “Hipàtia, Hipàtia, entre les bigues ardents, els algeps i els marbres;” (III, f. 3).

verbalitzen els dubtes, s'expliciten. Però sense abandonar la Imatge: “Quin déu ens ha permès de mirar els ulls de la llum, la saba dels ocells?” (II, f. 9); la rima en *e* és clara. Potser l'anònim assassí plural de la f. 1 siguen aquests “déus” assassins; allí donaven i ací permeten accedir al màgic o prohibit. La llum es torna a personificar (com a II, f. 2) i paradoxalment “mira, té ulls”; els ocells no tenen sang sinó saba com les plantes. Aquests dons rebuts (llegir, mirar. .) semblen un càstig, un “malefici” (II, f. 3); és a dir, impliquen la mort (veure el rostre de Déu), el darrer desig que el botxí/déu concedeix al condemnat a mort. A més, en cas que es poguera vore l'invisible, no es podria contar.

El quart paràgraf és dominat pel jo líric, desaparegut des del primer paràgraf d'aquesta part II. El paràgraf 4t diu:

Ara alço el meu cant entre els rovells dels poals i l'aviram borratxo de les torres, enllà de les terrasses que tenen el color dels estels, enllà d'aquell temps de corones penjades a les portes. Vora les sèquies⁷⁶⁴ han crescut els grejols, i rauca la granota entre l'aigua i el llepó. (II, f. 9/10).

Si allí véiem el jo “llegint” ací el trobem “cantant”, però no com un vat, sinó irònicament com un pollastre en el corral (f. 9) o una “granota” (f. 10). Navarro torna a l'hort, el jardí o la bassa de la part I⁷⁶⁵; el cant no és en una òpera, sinó en un espai natural i humil, fins i tot descurat; els poals són rovellats, l’“aviram borratxo”. El mot “aviram” ens remet al galliner dels teatres; allí potser regna el desordre i els crits, la gresca. Més amunt llegíem: “Ginebra en la gola” (I, f. 4). No sabem quin és el “color” que comparteixen “les terrasses” i els “estels”: de nit totes les terrasses són negres. Potser aquestes de dia són blanques o grogues, com els “estels” brillants. El “temps de corones penjades a les portes” ens remet de nou, com a la part I⁷⁶⁶, a l'1 de novembre o al Nadal.

Passem espacialment de l’“enllà [...] enllà” al “Vora”. Si a la primera frase trobem un paisatge urbà, en la segona és rural: “Vora les sèquies han crescut els grejols, i rauca la granota entre l'aigua i el llepó.” La creixença de les plantes potser indica la pluja tardorenca o hivernal. L'ús de la preposició “entre” seguida d'un sintagma nominal amb dos substantius és usual en Navarro; potser com a reflex de la passió de Crist. En aquest paràgraf tenim “entre [...] poals i aviram” i més avall “entre l'aigua i el llepó”; el jo s'alia anticatàrticament amb una “granota”, com en la part I era animalitzat en una “rata”⁷⁶⁷. Al costat de l’“entre”, també es repeteix l'adverbi “enllà: “enllà de les terrasses [...] enllà d'aquell temps”; com veiem, el cant sembla voler perpetuar-se, sobrepassar els límits espacials (“terrasses”) i temporals. Potser el díctic “aquell” indica un record llunyà, ja

⁷⁶⁴ L'altre “vora” del llibre s'oposa a aquest: “les rodes mortes vora els caminals de les sabanes.” (III, f. 37); d'un costat la sèquia humanal i la sabana artificial; de l'altre el natural “grejol” creix mentre l'humanal rodes “moren”.

⁷⁶⁵ V. paràgrafs primer, quart, cinqué i seté de la part I.

⁷⁶⁶ V. paràgrafs seté i huité.

⁷⁶⁷ V. I, f. 30/31. El llepó havia aparegut ja a I, f. 17/18: “Aquests braços d'arena, Senyora; aquest llepó sec.”

“rovellat”. L’anhel elevador pot tindre un matís místic; recordem que ja en la I part apareixien “terrades” i “alts”⁷⁶⁸.

I tanmateix, el “cant” orgulló del jo líric sembla inútil o ja no totpoderós com en el passat, o en la innocència de la infantesa. Passem en aquest paràgraf 4, circularment, de l’“Ara alço el meu cant” inicial a “Les estàtues dels jardins ja no em parlen.” (II, f. 11) del final. La banalitat o la tautologia d’aquest darrer fet no deixa, però, de ser dolorosa; ens remet a l’altre “ja no” de la part I: “Les dàlies ja no creixen al jardí entre la llaca i la gallinassa.” (I, f. 9); també a la fi del llibre, trobarem una altra tautologia, però aquesta verinosa: “El capellà s’ha rentat les mans amb aiga neta.”; l’acció del capellà s’acosta més a Pilat o a la banalitat del mal d’Arendt. Hi ha una certa rima en *a*: “cant”, “poals”, “aviram”; també trobem una harmonia vocàlica de la *o* oberta: “portes”, “grejols” i “granota”.

El 5è paràgraf continua amb el monòleg interior: “Viure és viure la memòria, vendre les estacions de l’any al millor postor; fugir amb el guany a altres terres, comprar el silenci de qui sols coneix el silenci.” (II, f. 12/13). No sabem si és el jo líric qui parla, ja que els infinitius són els únics temps verbals; aquests formen un paral·lelisme sintàctic: “viure [...] vendre [...] fugir”. La metàfora inicial *A és B* en la qual s’identifica “Viure” (*A*) amb els altres tres infinitius, domina aquest passatge. L’actitud de l’enunciador sembla valenta, espavil·lada i mística: cal o convé desposseir-se dels béns i viatjar⁷⁶⁹, “fugir”⁷⁷⁰, com diria el paràgraf anterior, sempre “més enllà”, com els venedors ambulants, els nòmades o els mariners⁷⁷¹. Navarro empra, dins un context poètic, expressions econòmiques: “vendre al millor postor”, “guanys” o el terme polític i moral “comprar el silenci”⁷⁷². La primera metàfora sembla una tautologia: “Viure és viure la memòria”; però no ho és: “viure” implica gaudir del que s’ha perdut, del passat o la “memòria”, és a dir, viure el que ja no és viu. La perífrasi “vendre les estacions de l’any” potser és un circumloqui metonímic: vendre els productes (part) que naixen en les estacions (tot)⁷⁷³. No sabem qui és “el millor postor”; tampoc qui és “qui sols coneix el silenci”. Aquest darrer potser és el “millor postor”; o tal vegada l’“estàtua” silenciosa de la f. 11. L’acció de l’enunciador sembla cruel: “viure”, com diria Fuster, “és traïr”; viure implica arravatar a algú l’únic que té: en aquest cas el “silenci”. Viure és sobreviure a costa d’algú altre. El “silenci” és el contrari de la memòria (II, f. 12) i del cant (II, f. 9 i 10). Si apocopem les 3 primeres frases llegim: “Viure és [...] silenci”.

⁷⁶⁸ V. I, f. 30 i f. 42.

⁷⁶⁹ V. II, paràgraf 7^é.

⁷⁷⁰ V. I, f. 30/31: “Me’n fujo amb el teu suc dins la pell d’una carabassa, romeu del teu mapa, a les altes terrades; però no puc dormir, i güello com una rata.”.

⁷⁷¹ Els mariners a I, f. 53 i més avall els nòmades/camells al paràgraf 11è de la part II.

⁷⁷² Qui paga mana; tenim al llarg del llibre molts “senyor/a” i un “senyorejant”. Potser el nosaltres mana: “Sembla que hi ha coses que depenen de nosaltres.” (III, f. 29) “Però, ¿qui mana del desig?” (III, f. 30) “Qui mana de la llum, no mana de la llum.” (II, f. 36).

⁷⁷³ Ens recorda el títol de Fassbinder: *El mercader de les quatre estacions*.

De sobte, oposant-se al “silenci”, apareix una veu: “Fa fred, germà. Aquesta terra humida mulla l’escorça de les places, sembra de verdet les esferes dels àngels, els murs de la ciutat i les torres.” (II, f. 14/15). Aquest enunciator pot ser el mateix que deia la f. 12; però també podria ser un enunciator nou que interrompera el discurs del primer; a aquest li diria “germà”⁷⁷⁴. L’acció se situa potser en l’“estació” (f. 12) del “fred”, és a dir, en la tardor o l’hivern. El fred, anunciat ja al paràgraf quart, ve acompanyat de pluja, no sabem si “dolça” com a la part I⁷⁷⁵; ací llegim: “Aquesta terra humida mulla l’escorça de les places”. La pluja i l’aigua, com a l’inici d’aquesta II part, va unida a la terra; de fet, és la terra humida -i no l’aigua de la pluja o la rosada- qui ocupa la superfície de la ciutat; la terra es personifica i en un paral·lelisme “mulla” i “sebra”. Les places són vegetals i tenen “escorça”, la ciutat esdevé terral i rep el “verdēt”. El “verdēt” és un “llepó” inodor. Ja abans havien aparegut elements geomètrics (“esferes”) o arquitectònics (“torres”). La ciutat va unida a les torres que apareixen a la fi de l’enumeració com a *Bardissa de foc*; allí llegíem: “En aplegar, m’oferires tots els pòrtics de la ciutat, i les torres” (“Els ulls del fred”, III, f. 6). Potser la “ciutat” de “les torres” és Bolonya. El díctic “Aquesta terra” s’oposa a les “altres terres” de la f. 13; unes terres i les altres també apareixen a la part I⁷⁷⁶.

El 6è paràgraf comença amb enunciator dirigint-se a un tu líric també desconegut: “També tu has estimat allò que no podia estimar-se.” (II, f. 16)⁷⁷⁷. Potser el tu és un jo desdoblāt. Estimar o voler l’impossible és un anhel místic o poètic; estimar el prohibit és una transgressió. A continuació llegim dues interrogacions retòriques en paral·lelisme i anàfora: “¿Com omplir sinó el buit d’aquestes estances corporals? ¿Com omplir sinó el buit d’aquest escenari de la nostra ànima?” (II, f. 17/18). Fixem-nos en els díctics que indiquen la urgència i la manca de l’emissor. L’ús de la conjunció “sinó” és ambigu: en principi la lectura lògica seria: “què omplir sinó el buit” amb l’estima o l’amor; o si voleu: “com omplir les estances o l’ànima, si no és amb amor?” L’amor esdevé l’element hiperbòlic, totpoderós, lluminós, que ompli eròticament i espiritual el tot metonímic de l’enunciator: el cos i l’ànima. Fixem-nos com l’amor, el cos i “l’ànima” es metaforitzen en edificis. El cos té “sales”⁷⁷⁸ penetrables o transmissibles; però el cos és “buit”, sense amor i, per al cristianisme, és “buit” perquè no té ànima.

La segona interrogació diu: “¿Com omplir sinó el buit d’aquest escenari de la nostra ànima?” L’ànima” (A) s’identifica amb una metàfora B d’A amb “aquest escenari” (B); potser s’insinua

⁷⁷⁴ I, f. 33, o v. 4 dins el paràgraf quart: “no romancegis, Germà i Germana, Filla Meva!”

⁷⁷⁵ “Dies vindran de dolça pluja que amari aquest sequeral i faci créixer el lliri i la dàlia endormiscats en aquell angle de l’hort.” (I, f. 49).

⁷⁷⁶ Recordem: “Aquests braços d’arena, Senyora; aquest llepó sec.” (I f. 17/18) i “Aquesta terra, aquesta terra. Temps dins l’esfera.” (I, f. 38/39). I “En altres terres un home rascla criadilles fora vila, i una sargantana es beu el sol de la contrada.” (I, 8è, f. 55).

⁷⁷⁷ El també va unit a l’amor: “També tu has estimat allò que no podia estimar-se.” (II, f. 16) “Però també nosaltres tenim eixa tendresa salvatge per les coses, amants com som de les mirades” (II, f. 26).

⁷⁷⁸ A I, f. 2 trobàvem “la còrpora de l’ànec salvatge que voreja els boscos minerals.”

l'“ànima” com una cosa fictícia, o almenys, paradoxalment, com una cosa pública, a la vista dels altres, ja que tots formen part de la missa. Tornem al poema; Navarro escriu “Com omplir sinó”; el “sinó” necessita avantposat un element negatiu però Navarro l'elimina i crea un passatge ambigu; en aquesta lectura, sembla que l'“amor” -o algun altre subjete- és l'únic que pot “omplir”, però només el cos i l'ànima, res més; no el sol i les estrelles com en Dant. En la frase final de paràgraf arriba la paradoxa també hiperbòlica: “Quan arriba l'amor és quan més se sent la soledat.” (II, f. 19); el buit repetit anteriorment no s'“ompli” amb amor, sinó que es duplica: la soledat de l'enunciador enamorat, passiu (que rep l'amor), és major: l'amor comporta dolor, pèrdua, absència. L'emissor és sense el tu i ja no sap si és.

El 7è paràgraf només té una frase: “El perill del viatge no és el viatge, sinó la tornada, el temor de regressar⁷⁷⁹ enlloc, d'acabar com el cos d'un cadàver a les planures abissals, en una mar tota nevada.” (II, f. 20). És una reflexió sense primera ni segona persona lírica, com a la f. 12/13. Navarro ara empra el “sinó” gramaticalment. Per empatia amb els dos paràgrafs anteriors, considerem que aquest “viatge” continua la “fugida” de la f. 13 i que el viatge és l'“amor” (f. 16/19). Si a la f. 19 és l'amor qui arriba, ara en canvi és algú que torna⁷⁸⁰. Apareix la paraula “temor” que acompanyava l'*horror vacui* del paràgraf anterior. El regres (de l'amor, de la mort) suposa un altre “buit”, o, si voleu, el buit més hiperbòlic: el no-espai, l'“enlloc”, l'“acabar”, la mort. El símil ens compara l'enunciador anònim amb un tautològic “cos d'un cadàver”: “el temor [...] d'acabar com el cos d'un cadàver”. L'“ànima” de la f. 18 ha desaparegut. La imatge final és rotunda i bella, desoladora: el cos va desfent-se en no-res, esdevé invisible, dins el negre de l'abís, extraplà, finísim; l'esquelet és blanc dins del blanc de neu, és fred en el fred. Navarro uneix amb l'asíndeton dues superfícies horitzontals: el subsòl marí i la superfície marina. El negre (“abís”) i el blanc (“neu”) equivalen; tot és superficial. El paisatge és a més immòbil perquè no hi ha cap verb. Potser el moviment del cadàver és cap a dalt, com un ofegat que després sura. Els ofecs són iteratius en l'obra navarriana. L'al·literació de la sibil·lant acompanya l'onada: “planures abissals”; acompanya potser el fresseig dels cucs letals⁷⁸¹.

Al huitè paràgraf Navarro introdueix un nou personatge en “aquest escenari”: “A la Dama de l'Esmerla acompanyaven lleons i cavalls. Ella llençaria⁷⁸² adesiara els daus de l'atzar sobre el

⁷⁷⁹ El verb “tornar” només regressarà amb el hieratisme dels assassins: “La pau torna als semblants dels humils vigilants.” (IV, f. 14).

⁷⁸⁰ La imatge del regres a *Bardissa de foc* no s'assembla massa, malgrat que allí tampoc hi havia “ni jardins, ni boscos, ni fonts.” (fi de “Camp de les aigües”, VIII).

⁷⁸¹ Recordem l'inici de la II part: “I la vida és bella, sí; i els cucs llauren la pols marina de la terra quan la llum s'ofega a la pàtria de l'arrel.” (II, f. 1/2).

⁷⁸² Els altres dos verbs en condicional del llibre reflexionen sobre l'existència i la identitat: “Millor hauria estat de tenir el cervell ple de gel, i no saber què som.” (II, f. 7); “Podríem dir que som la sang, i no ho som; xicranda florida als jardins arruïnats del temps.” (IV, f. 3/4). Els 3 “si” condicional inclouen paradoxes: aquest “I és clar que si l'amor ens mou, és ell qui no ens mou.” (II, f. 39); però també: “Si la llum és tan clara, ¿per què són cecs els nostres ulls?” (III, f. 40) o “Si aquesta mor, és l'altra la que mor.” (III, f. 44); “¿Com trobaré ara, Senyora, el viarany que és, si han esdevingut

verd tapet dels amples boscos del teu país. La Roda de la Fortuna rodant pels camps siderals.” (II, f. 21/23). El passatge és en passat, però no en perfet com els anteriors de la II part, sinó en imperfet. Com a II, 7, després d’un passat, arriba el condicional; allí llegíem: “Ens han mort (...) Millor hauria estat”. L’“adesiara” és etern, com la Roda de la Fortuna⁷⁸³ o el gerundi.

Per empatia creiem que la “Dama” és “Ella”; però no sabem segur qui és; potser és la Senyora de la I part o del II, f. 27 o la “Fortuna”. Menys possible és la “Hipàtia” de la part III, f. 3. En tot cas, sembla una dona totpoderosa, potser una deessa o una al·legoria; el seu sèquit és de perillosos “lleons” i també de “cavalls”⁷⁸⁴. Conviuen els dos animals en principi oposats. No sabem per què aquesta “Dama” ara, en present, no pot llençar els daus. La tautologia domina el paisatge: “els daus de l’atzar”, pot ser una metàfora *B* (“daus”) *d’* *A* (“atzar”), però també la idea que el llançament és atzarós, no sistemàtic. En un encadenament fílmic, els “daus” esdevenen una al·legòrica “Roda de la Fortuna”: “La Roda de Fortuna rodant pels camps siderals”; el moviment de la paronomàstica “Roda [...] rodant” s’acompanya amb la sibilant *i* a la fi amb les oclusives.

Els *CC* de lloc uneixen la terra i el cel: “sobre el verd tapet dels amples boscos del teu país.” i “pels camps siderals”. En el primer *SP* trobem una metàfora *B* (“tapet”) *d’* *A* (“boscos”); l’adjectiu “verd” dels arbres es trasllada al tapet. En el paràgraf anterior trobàvem les “planures abissals”. Aquest paràgraf 8é acaba amb una frase anticatàrtica, que trenca amb la bellesa etèria anterior: “El fem cremant-se al defora.” (II, f. 24); el gerundi enllaça les dues frases: “rodant”-“cremant”. La “Roda de la Fortuna” potser crema també i és una metàfora del sol, de la lluna o d’un altre cos celest. O de l’Amor. Aquest “fem” pot ser el semen o l’excrement de l’amor, com diria Gimferrer; però també pot ser la cendra de la vida o del foc amorós. No sabem “al defora” respecte a què; potser dels “boscos” o del “cel” anteriors. Rimen “camps” i “siderals” i s’al·litera la *f* en “fem [...] al defora”.

El nové paràgraf comença amb una exclamació: “¡Quin desig, déu, de dissoldre’s!” (II, f. 25). El “déu” pot ser una interjecció o bé l’ésser diví. L’enunciador anònim, potser el nosaltres de la f. 26, desitja la mort, la fusió material; anhela esdevindre aquest “fem” final del paràgraf anterior, o com com deia a la I part: “Desentendre’s el cos. Amollar el bestiar a l’erola. Fugir-se’n amb els núvols raptat pel vent de l’alta muntanya.” (I, f. 40/42). Si tornem al paràgraf que estem analitzant, veurem com aquest “mal” pensament és tot seguit neutralitzat per l’adversatiu “però” que encapçala la segona, llarga i darrera frase:

opacs tots els objectes?” (III, f. 8).

⁷⁸³ Els altres “daus” i “sota” del llibre són: “deixa de llençar els daus sobre la nostra pell, oblida el joc a què l’atzar et condemna” (III, f. 23); el subjecte és una “Senyora”.

⁷⁸⁴ “El cavaller caurà del cavall.” (I, f. 20).

Però també nosaltres tenim⁷⁸⁵ eixa tendresa salvatge per les coses, amants com som de les mirades, dels ulls avesats a les selves, guaites que controlen des de les altes talaies la serp mig vegetal del riu i els rais que s'hi enfonsen. (II, f. 26).

Front al suïcidi i a l'atracció pel buit de l'ésser-fem, apareix l'"amant" o la "tendresa" per omplir el "buit" (II, f. 17/18) vital. El nosaltres és "salvatge"⁷⁸⁶ com el títol del llibre; el díctic "eixa" ens indica proximitat, com si volguera incloure el lector/a també en el seu amor i acostar-se de nou a les "coses" i a les persones. La metonímia visual enllaça l'enunciador-autor-lector: les "mirades [...] ulls [...] guaites" dominen el passatge. Els "ulls avesats a les selves" ens remetent potser als tigres -eròtics- tan cars sempre a Navarro; el "riu vegetal" pot ser l'Spreen serpentinós de Berlín, com llegim a *Drumcondra* i *Magrana*. El riu (A) és identificat en una metàfora B d'A amb una mena de bosc, quelcom "mig vegetal" (B). El joc paronomàstic entre "riu" i "rai" és clar. Potser l'"enfonsament" té un matís eròtic. Les "talaies" duen l'epítet "altes" i són relacionables amb altres elements arquitectònics ja apareguts: torres, enterrats... L'eix vertical va de dalt a baix: de la "talaia" al fons. Trobem un passatge molt aliterat: "des de les altes talaies la serp mig vegetal"; fixem-nos en la rima interna ("altes talaies") i la iteració de la sibilant que acompanya la "serp"; però també la *l* i la *t* elevades de la "talaia". L'atracció eròtica ve acompanyada per l'al·literació de la *m*, sempre vinculada a l'amor: "amants com som [...] mirades".

El desè paràgraf té una sola frase: "Ella, reina de la gelada lluna, Senyora dels ulls de foc, habitant d'un cos sense temps, abillada de finíssimes teles, ens volia portar consol, llibertar l'ànima de les espines de la passió, sembrar el camp de la raó d'anemones silvestres, cometes de l'alba." (II, f. 27)⁷⁸⁷. Tant al subjecte com al predicat hi ha un paral·lelisme sintàctic clar. Navarro sembla recuperar la Dama de l'Esmerla-Ella-Roda de la Fortuna del paràgraf huitè. A més insisteix en la importància de la "vista", potser motor de l'amor "salvatge" com al paràgraf novè. El paràgraf desè sembla una lletania mariana; la dama és totpoderosa, en hipèrbole, com indiquen les quatre descripcions. En les dues primeres Navarro empra els sinònims "reina" i "Senyora" i els antònims: "gel"- "foc"; però també "lluna" i "sol", sempre que considerem aquest, el sol (A) com el terme real de la metàfora en absència B ("ulls de foc"). Els "ulls de foc" també podrien ser els "cometes" o la

⁷⁸⁵ Hi ha pocs "tindre" en el llibre, poca possessió; l'altre "tindre" és aquest: "¿No en tenim prou amb els astres?" (IV, f. 8). Al capdavant, la propietat és una invenció postsalvatge, civilitzada.

⁷⁸⁶ També apareix a: "ànc salvatge" (I, f. 2) i "bèsties" (II, f. 4).

⁷⁸⁷ L'únic verb volitiu del llibre és aquest "ens volia" (II, f. 27), també apareix el voler com a desig: "La fletxa fa temps que l'arc tibet va llençar i cerca el cos que la desitja." (III, f. 26). Però el que realment domina en *Salvatge!* és el poder, o millor dit, el no-poder; el jo "vol" no mirar o mirar en el somni però "però no puc dormir, i güello com una rata." (I, f. 31); el nosaltres quan pot mirar, no voldria: "Quin déu ens ha permès de mirar els ulls de la llum, la saba dels ocells?" (II, f. 8); perquè cal mirar per saber i això és trist. Sense mirar, no podem "abastar" les coses, copsar-les, capir-les: ¿Com trobaré ara, Senyora, el viarany que és, si han esdevingut opacs tots els objectes? ¿Com podré parlar del camí, si aquest no és?" (III, f. 8/9). I quan veus el desig, quan "he allargat el braç i has allargat el braç." (III, f. 21) resulta que "Els meus braços no poden abastar tot aquest amor." (III, f. 19), i tanmateix cal intentar-ho, i s'allarguen.

cendra. El fet que l'enunciador anònim empre el “volia” posa en dubte⁷⁸⁸ el triomf de la bona acció de l'Ella-Senyora, que ens “volia portar consol”; potser ara ja no ho desitja.

Les dues descripcions darreres són més abstractes: “habitant d'un cos sense temps, abillada de finíssimes teles, ”; la dama ocupa un “cos” que paradoxalment és immortal ja que no té “temps”. Les “teles”, metonímia de vestits, són en hipèrbole “finíssimes”; per tant, ens imaginem la Senyora alhora ardent i fredolica o eròticament nua. Hi ha un joc paronomàstic entre “habitant” i “abillada”. La voluntat de la Senyora és letal però des del punt de vista cristià positiva; la *mater* consoladora esdevé de sobte mantis religiosa: duu la mort al nosaltres passiu.

L'acció expressada mitjançant un circumloqui líric ocupa fins la fi de paràgraf. La passió i les espines ens menen a interpretar la Senyora com a Maria i el nosaltres com Crist en el *Via Crucis*, com més avall llegirem a la fi de *Salvatge!* La imatge del cos com a presó de l'ànima ja la trobàvem en Plató i per suposat en el cristianisme. Més interessant és la imatge final: “sembrar el camp de la raó d'anemones silvestres, cometes de l'alba.”. La imatge “camp de la raó” és una metàfora *B d'A*, on la “raó” (*A*) es materialitza en un camp (*B*); al seu torn tota la imatge, “camp de la raó”; pot ser un terreny abstracte però també ser una metàfora en absència *B* del “cervell” (*A*). Potser Navarro ens suggereix un cos/cap soterrat, mort, podrit; les anemones poden ser roges i per tant fruit dels trets de la Senyora. L'adjectiu “silvestre” es lliga amb el “salvatge” i s'oposa a la raó. Les “anemones” poden ser terrals però també aquàtiques; a més, també aèries si les considerem el terme real (*A*) de la metàfora en absència *B* “cometes de l'alba”. L’“alba” final cal enllaçarla en estructura circular amb la “lluna” que “s'encela” de l'inici; potser ara la lluna és ja gelada perquè arriba el sol del dia. A l'I, f. 11 apareixia un “estel” intern: “L'amor als miralls com un estel fosc.”

L'onzè paràgraf i el dotzè descriuen respectivament el desert i la mar a través d'un travelling en paral·lelisme dels subjectes animats: els “camells”/“viatger” (II, f. 28 i 30), la “lluna” (II, f. 29), les “gavines” (II, f. 32) i per fi “l'amor” (II, f. 35). El paràgraf onzè comença així: “Els camells travessen les amples planures del desert. La lluna es passeja pels camps del sol i recorre camins que no existeixen.” (II, f. 28/29). La primera és una descripció literal; Navarro recupera l'adjectiu “amples” abans aplicat a “boscors” (II, f. 22). La segona descripció és més connotativa: la lluna es personifica i, desafiant l'astronomia, ocupa⁷⁸⁹ el terreny, el “camp” del “sol”; potser per açò, per increïble, els seus camins són “imaginats”, invisibles, “no existeixen”. El sol esdevé dador de vida, i té camps com un llaurador; els camps, però, són de sorra. Navarro recupera el “camp” de la fi del paràgraf 10. Podríem pensar, doncs, que aquella Senyora era la lluna que llegim ara. En tot cas, aquest “camp” sec o terra erma esdevindrà “camp d'arròs” al paràgraf següent. L'al·literació de la *s* acompanya el moviment de la lluna sobre el desert i suggereix les dunes i el vent.

⁷⁸⁸ Com a II, f. 22 el “llençaria” i l’“adesiara”.

⁷⁸⁹ Els dos verbs “passejars” tenen com a subjecte la lluna i l'amor: “La lluna es passeja pels camps del sol i recorre camins que no existeixen.” (II, f. 29) i “L'amor es passeja en barca i porta l'amor, la llum.” (II, f. 35).

La tercera frase del paràgraf 11 és una interrogació retòrica: “¿Què trobaran en arribar els viatgers d’aquesta caravana?” Els camells saben, els humans no. No sabem qui són aquests “viatgers”, aquests mariners (v. I, f. 53) del secà. A l’inici del llibre trobàvem els escaladors de muntanya i també a Basho i els seus deixebles per les *Sendes d’Oku*. La “caravana” s’acompanya del díctic “aquesta”. Sobre els viatgers també “planeja” el “perill de la tornada” abans esmentat (II, f. 20); potser trobaran, tot seguit, “El desert” com a resposta, o “la mar tota nevada” (II, f. 20). La quarta i darrera frase del paràgraf és una definició científica, racional: “El desert és un espai sense fronteres.” (II, f. 31); és també una metàfora *A* (“desert”) és *B* (“espai”). La hipèrbole “sense fronteres” potser nega la possibilitat del retorn de la caravana. Les “fronteres” inclouen les vitals, les existencials (f. 29). És a dir, els camins imaginats en el miratge o per la lluna són possibles allí. Si no hi ha fronteres, no pot haver espai⁷⁹⁰. El “desert” ho és tot: finalitza la primera frase i encapçala la darrera, circularment. És alhora l’espai i el no-espai.

Al dotzè paràgraf Navarro canvia el desert per la terra líquida: “Les gavines planegen per damunt dels camps d’arròs.” (II, f. 32). Tornem potser a l’espai del cinquè paràgraf de la I part, el de la “bassa del molí” (I, f. 34/39⁷⁹¹); allí trobàvem “gavinots” i ací “gavines”. Llegiem allí “Dies de pau per a la nostra ànima” i ací “mar de calma”. Ací, al II, rimen en *o* oberta “camps de sol” (f. 24), “sol” i “camps d’arròs”. La descripció literal és substituïda pel discurs figurat: “Tot és un mar de calma.” (II, f. 33). La metàfora *A* (“Tot”) és *B* (“mar de calma”) és una hipèrbole. L’expressió “un mar de” vol dir molta quantitat; en aquest cas llegiríem que hi ha moltíssima calma. També podria ser una hipèrbole més elaborada si la considerem una metàfora *A de B*: el mar d’arròs és en calma. El Mar de la Tranquil·litat o “mar de calma” és lunar.

En l’expressió “Dies de pau per a la nostra ànima” la pau era causada per la desmemòria; ací, el “mar en calma” amaga una tensió, un crim: “El sol es menja entre les canyes.” (II, f. 33); sembla un circumloqui de l’alba⁷⁹², però també podria ser del capvespre. És una oració estranya. Podem llegir-la com una impersonal: “es menja el sol entre les canyes”. Però pot ser també una oració personal: “[Algú] es menja el sol entre les canyes”. Si “El sol” és subjecte, podríem llegir-la així: “El sol es menja [alguna cosa] entre les canyes”. Però també podríem considerar el pronom “es” com a reflexiu: “El sol menja a si mateixa entre les canyes”. Hi ha en aquest paràgraf un descens espacial: passen del “damunt” a l’“entre”.

La frase final, bella, inclou un terme abstracte com l’amor: “L’amor es passeja en⁷⁹³ barca i

⁷⁹⁰ En el llibre apareixen 3 “espais”; aquest primer és desèrtic; un altre és també extens però fosc i desert de llum: “Inventem la llum de la llum, les pedres de foc, en aquest espai de llarga fosca.” (III, f. 43); i un altre “limitat”, claustrofòbic, però ple i irrespirable: “Idear una altra vida, en un espai limitat, per uns pocs, per uns porcs avesats a rebel·lar-se entre pixum i immundícies.” (IV, f. 34).

⁷⁹¹ Potser per coincidència, ocupen el mateix espai en nombre de frases en la part I i II.

⁷⁹² Esmentada en paràgrafs anteriors a II, f. 27: “gelada lluna (. . .) cometes de l’alba”; o a II, f. 29: “La lluna es passeja” o a la frase final d’aquesta part: “La nit s’obria com una magrana.” (II, f. 41).

⁷⁹³ És curiós que diga “en barca” i no “amb barca”. L’altra preposició “en” interessant és la següent paradoxa: “Ens

porta l'amor, la llum." (II, f. 35). "L'amor" es personifica i "es passeja" i "porta". Navarro recupera dos verbs que ha aplicat anteriorment a "La lluna" (f. 29) i a la "Senyora" (II, f. 27) respectivament; podríem parlar per tant d'una unió Senyora-lluna-amor. L'"amor" no apareix en majúscula, per tant no sembla una al·legoria; potser és una metonímia de la persona amada. En tot cas, l'amor sembla totpoderós: potser és el "sol" que a l'alba duu, "entre les canyes" la "llum", la vida. Llegíem més amunt: "I vindrà la llum" (I, f. 19). El que és curiós és que l'amor es duga a si mateixa, és a dir, l'amor no "passeja" sinó que "es passeja". Trobem una imatge especular: "l'amor" és potser a la mar o al riu i s'hi veu; potser estem en el terreny de l'amor homosexual o bé de Narcís. L'al·literació la lateral i la *m* acompanya el passeig delitós: "l'amor la llum". L'expressió si volem col·loquial o no marcada de "Quan arriba l'amor" (II, f. 19) ara esdevé literària. Navarro prefereix no emprar la conjunció *i* en asíndeton en les enumeracions. Ací potser hi ha una metàfora *A, B o B, A* : l'"amor" és "llum" o bé "la llum" és "amor". En el fons, sembla raure el final de *La Divina Comèdia* de Dant que llegirem al paràgraf següent.

Al paràgraf tretzè Navarro reprén la "llum" i l'"amor" de la fi del dotzè paràgraf. Enllaça una sèrie d'afirmacions il·lògiques. La primera és una paradoxa que diu: "Qui mana de la llum, no mana de la llum." (II, f. 36); és a dir, la "llum" no es pot controlar, o la intel·ligència i l'ordre no són possibles; també trobem la diferència platònica entre la manifestació (la llum) i la idea (la Llum). En la segona frase Navarro empra la pseudoparadoxa: "Aquell que estima és objecte d'odi;" (II, f. 37); l'estima i l'odi són antitètics, però un amor pot ser no correspost o bé de l'amor a l'odi no hi ha més que un pas o un verb ser. La tercera frase diu: "que és el mateix que estimar a palpentes a les butaques del pati d'un cinema." (II, f. 38); el comparatiu "és el mateix" no enllaça la frase anterior amb aquesta. L'amor al cinema potser no és "amor" en el sentit "romàntic", ja que no és pausat, relaxat etc... I de sobte apareix l'homenatge a Dant: "I és clar que si l'amor ens mou, és ell qui no ens mou." (II, f. 39); per empatia creiem que "l'amor" i "ell" són el mateix, però ja sabem que ací l'expressió "és clar" tampoc no és lògica. Potser l'"ell" és algú diferent de l'"amor".

L'enunciador nosaltres desmunta la fi de *La divina comèdia*: "i l'amor que mou el sol i els estels"; tal vegada l'amor com a força còsmica és només en teoria, a priori, però no és cert. La darrera frase diu: "I així és com tot funciona, com borneja l'engranatge de la terra, i de qui l'habita." (II, f. 40); potser l' "així" sí que remet a les frases anteriors i per fi trobem un fil lògic en el paràgraf: eren exemples del caos o fosca que governa la "terra" com a planeta i els seus "habitants". L'"engranatge" ens remet a la "mecànica celest", al sistema d'esferes i cercles dantesc, a la gravitació; açò xoca amb la concepció del "Salvatge amor" (III, f. 14), irracional, potser homenatge al *Salvatge cor* de Riba i al cor ausiasmarquià. Com digué Gimferrer: "Tiene el amor su mecánica

como el amor sus símbolos.” (Gimferrer, 1988: 57).

La II part acaba, com l'I, amb un breu paràgraf, amb una sola frase curta: “La nit s’obria com una magrana.” (II, f. 41). De sobte torna el temps passat, desaparegut des del paràgraf desè d’aquesta part II (f. 27). Aquest final ens remet a la cançó popular del Micalet⁷⁹⁴. La imatge, bonica, és fortament sexual; és un circumloqui de l’ “alba”, de la “llum” amb què acabaven els paràgrafs onzè i dotzè o bé del capvespre. El roig és de sang, de cor, de passió “plena”, rodona com una magrana⁷⁹⁵.

6. 1. 3. La part III

El primer paràgraf comença amb una descripció celest que recupera “l’ engranatge” de la fi de la II part; llegim ara: “Immenses boles de gel rodegen el sol, esclaves del cercle perfecte que el presoner ha copsat en sortir de la cambra materna, la lluna de gel del nostre origen.” El “gel” i l’al·literació de la “g” i les laterals obrin i tanquen la frase en una estructura circular, “perfecta”; al mig, aquest “presoner” lèxic i sintàctic. Els planetes són descrits en un circumloqui metonímic com “immenses boles de gel”; l’adjectiu “immenses”⁷⁹⁶ no és hiperbòlic ací. Les boles (A) esdevenen en una metàfora A, B unes “esclaves” (B), potser joies; aquest mot és sinònim de “presoner”. Hi ha una focalització de la cosa observada a l’observador (potser el nosaltres final) o si voleu un pla/contraplà. El “presoner” potser és un símbol de la condició humana; aquest “nosaltres” en nàixer comença a entendre les coses: a poc a poc sinestèsicament “copsa”, és a dir, veu (vista) i agafa (tacte). La matriu (A) en una metàfora en absència B1, B2 és anomenada en primer lloc “cambra materna” (B1) i en segon lloc “lluna de gel del nostre origen” (B2). La imatge darrera també podria ser una metàfora en absència (B) o també una metàfora B d’A; en aquest darrer cas, “l’origen” (A) és identificat amb una “lluna de gel” (B). El gel potser ens remet d’un costat al medi vital dels espermatozous; també a deixar el calor fetal i en general al perill de mort, com deia la “plata” de II, f. 2. La “lluna de gel” potser és un circumloqui de la “lluna plena” o a l’inrevés, de lluna “vella”-nova a punt de morir i desaparèixer. La “gelada lluna” ja havia aparegut anteriorment (II, f. 27) i la relacionàvem amb l’alba; també havien aparegut les “estances corporals” buides (II, f. 17). El gel encercla el paràgraf: “de gel el sol [...] a la lluna de gel”. *Ens han mort en vida* (II, f. 6).

La segona frase és una exclamació sembla que volitiva: “¡Oh, cabussar-se a la foradada on brilla l’espasa de plata!” (III, f. 2); segons el *DFab*, la “foradada” és un “forat que travessa una massa rocosa, especialment túnel”. Potser és el túnel vaginal de naixença o el final de la mort; en tot cas, és un element líquid com indica el verb “cabussar-se”. Podríem enllaçar-la amb el “Quin desig,

⁷⁹⁴ “El Micalet de la Seu/ s’ha obert com una magrana/ catapummec...”.

⁷⁹⁵ Més tard Navarro anomenarà així, *Magrana*, un dels seus poemaris.

⁷⁹⁶ És curiós que Navarro no empre a *Salvatge!* cap “gran”.

déu, de dissoldre's!" de la II part (f 25). També la "plata" ens remet al "gel" de la frase anterior. Ja en altres obres de Navarro havien aparegut espases o plates submergides. Hi ha un joc paronomàstic entre "fondalada" que és el que esperem i "foradada". Rimen els mots finals ("foradada" i "plata") dels dos hemistiquis (9+8 síl·labes). El "cabussament" és paradoxalment obert fònicament (amb *a*) i elevat (laterals al·literades).

Al paràgraf segon apareix, per fi, un nom propi femení després d'"Ella", "Senyora" i "Dama de l'esmerla". L'elegida és Hipàtia, l'astrònoma ("camps del sol" a II. f. 29 i ací "cels del camp") i matemàtica de l'Edat Antiga: "Hipàtia, Hipàtia, entre les bigues ardents, els algeps i els marbres: els cavalls se te'n fugen pels cels del camp;" (III, f. 3/4). L'estudiosa fou assassinada per heretge, sacrificada pels protocristians amb "sotanes" (v. fi de *Salvatge!*) a Alexandria; la descripció del temple ens mena al "màrtir" invertit, és a dir, a aquell sacrificat no per la fe, sinó per la fe; volem dir, no a causa de la fe, sinó per culpa de la fe; a causa de la seua defensa del saber i la ciència. Suposem per empatia que el pronom "te" també es refereix a Hipàtia, ja que "hipo" significa "cavall". Quan Hipàtia perd els cavalls del seu nom, mor; se li fugen "pel camp de la raó" (II, f. 27); amb els dos punts s'eleva del "camp de la Terra" als "cels del camp". Potser ella pensaria: "Millor hauria estat de tenir el cevell ple de gel" (II, f. 7)⁷⁹⁷. L'enumeració que segueix a la preposició tan cara navarriana "entre" té un *crescendo* de fortitud: "bigues", "algeps" i "marbres". L'al·literació de la sibil·lant domina les dues frases; l'oclusiva de la primera frase serà substituïda en la segona per la lateral; en les dues frases domina la sibilant; per exemple, "ardents [...] algeps", que és com es fa "La calç que bull enmig de la mar." (I, f. 24). Per tant, Hipàtia és figuradament "El far d'Alexandria!" (I, f. 25), la "mare" i "origen" de la ciència. Hi ha dos casos de rima interna: "ardents, els algeps" i, més interessant, "cavalls [...] camp", ja que la rima obri i tanca circularment la f. 4. El que el lector espera llegir és que els "cavalls" fugen pels "camps"; però llegim: "pels cels del camp"; la imatge geogràfica és bella; potser és una metàfora *A de B* o *B d'A* segons el terme real siga "cels" o "camp" respectivament.

A continuació ens trobem amb la defensa d'Hipàtia i de la saviesa per part de l'enunciador anònim: "els bàrbars mai no coneixeran els secrets de la nit, guaitaran la foscor i sols veuran foscor: una pedra negra damunt els seus ulls: han socarrat tots els itineraris." (III, f. 5/7). El foc obri i tanca circularment aquest segon paràgraf, contraposant-se al "gel" circular del primer paràgraf; ací llegim:

⁷⁹⁷ La condició humana i animal és el desconeixement: "els bàrbars mai no coneixeran els secrets de la nit, guaitaran la foscor i sols veuran foscor:" (III, f. 5) Els ignorants vencen. Quan "L'home se sap", "se sap salvatge." (IV, f. 16); i el saber mena al dolor del càstic: "i sé que estan a punt de sintonitzar la meua freqüència guiats per l'espieta cec que anomenen Willy el Disc" (I, f. 6), o de l'autocàstic o suïcidi: "El roser compta els pètals de les seves roses." (IV, f. 27). Saber és perillós: "I vindrà la llum. El cavaller caurà del cavall." (I, f. 19/20). Saber és, com deia Plató, recordar: "Senyora, també tu has conegut l'amor entre els cedres, la pluja i la nit, i has plorat d'alegria entre els llençols;" (III, f. 22), i sofrir, com deia Dant, pels "bells dies" perduts. Com llegiem abans, tota "guia" és "cega" si és externa, perquè el que importa és el "coneix-te a tu mateixa" dèlfic.

“ardents [. . .] socarrat”. Hipàtia és l’elegida, la que “copsa” (v. III, f. 1), la “sàvia amb ulls a la cara” del *Cohèlet* (2, 14), la que ix de la cambra, jovenísima, i veu -vident- el que és com és. Mentre que els altres són cecs, “són a les fosques”. Hipàtia viu el temps present eternal; l’ús del futur (“no coneixeran”, “guaitaran”) i del passat (“han socarrat”), així com els hiperbòlics “mai” i “tots”, sembla que fan justícia a Hipàtia, condemnant eternament els seus botxins; aquests no tenen escapatòria. La imatge de la pedra negra als ulls ens recorda un quadre de Magritte; Navarro l’emprava sobretot aplicada a peixos i ocells a *grills*. . . i a *L’ou de la gallina fosca*. La fi de la f. 5 no és una tautologia: “guaitaran la fosc i sols veuran la fosc.” Navarro repeteix dos verbs sinònims i dues vegades el nom “fosc”, que enllaça en rima els dos hemistiquis de l’alexandrí (6+6). La negror de la “pedra” s’oposa a l’“espasa de plata” de la fi del paràgraf anterior (III, f. 2). Navarro enllaça les frases amb els dos punts en asíndeton. El verb “guaitar” també havia aparegut a la II part aplicat als astrònoms, vigilants de Berlín o Reiner.

Al paràgraf tercer apareix de sobte el jo líric, convertit en un d’eixos “bàrbars” cecs del paràgraf anterior; el jo es dirigeix desesperadament a un tu anomenat “Senyora”, amb una llarga sèrie d’interrogacions retòriques; les tres primeres diuen:

¿Com trobaré ara, Senyora, el viarany que és, si han esdevingut opacs tots els objectes? ¿Com podré parlar del camí, si aquest no és? ¿I la porta, on es⁷⁹⁸ troba? (III, f. 8/10).

La invocació “Senyora” havia aparegut anteriorment; potser ací és la Hipàtia sàvia del paràgraf anterior. El jo líric és perdut en el present de l’“ara”; els objectes són, en hipèrbole “tots”⁷⁹⁹ i “opacs”, és a dir: no deixen passar la llum o no en tenen; potser perquè és de nit o el jo és en un lloc “obac” dantesc; potser l’acció ocorre dins la “cambra materna” (III, f. 1) però sense “porta”, com en un laberint. La reducció del món a “objectes” implica un lloc inhabitat o inhabitable, “desert”, com a la II part: “Hem esdevingut bèsties tot creant la paraula, hem esdevingut objectes d’un desert de llunes, tatuatges sense pell.” (II, f. 4); les llunes tampoc tenen llum, sinó que reflecteixen la dels astres. En tot cas, com els “bàrbars”, tampoc el jo té cap “itinerari”; aquest terme s’empra ara amb dos sinònims: “viarany” o el més general “camí”⁸⁰⁰. A poc a poc Navarro ens introdueix en camps filosòfics; l’ús de la cursiva ens posa alerta davant el verb ésser; el jo s’instal·la dins el sol·lipsisme

⁷⁹⁸ Sembla que és un error tipogràfic i sobra l’accent; però es manté també a la versió catalana de *Sauvage!*; les traductores, Salvador i Gato, en canvi, tradueixen lògicament, és a dir, sense l’accent. Els altres “trobar” o “cercar” del llibre també van associats al viatge: “¿Què trobaran en arribar els viatgers d’aquesta caravana?” (II, f. 30); o a l’amor en el viatge: “La fletxa fa temps que l’arc tibant va llençar i cerca el cos que la desitja.” (III f. 26).

⁷⁹⁹ Enllaça amb els “tots els itineraris” de la fi del paràgraf anterior (III, f. 7)

⁸⁰⁰ A *Bardissa de foc* llegíem: “Començo el camí.”, ací “Comença el temps”(IV, f. 15). Tots els camins són inexistents: “La lluna es passeja pels camps del sol i recorre camins que no existeixen.”(II, f. 24), perquè “han socarrat tots els itineraris.” (III, f. 7); “Desconfieu, doncs, de qui ens encalça, malalt de ràbia, per les sendes dels misteris de l’alba.” (IV, f. 26); desconfieu perquè les sendes no hi són: regna l’Enlloc: “El perill del viatge no és el viatge, sinó la tornada, el temor de regressar enlloc, d’acabar com el cos d’un cadàver a les planures abissals, en una mar tota nevada.” (II, f. 20).

i dubta de l'existència del món; el jo s'instal·la dins del llenguatge, és a dir, el seu límit és el llenguatge i seguint Wittgenstein⁸⁰¹ no “pot parlar” del que no coneix, veu o “copsa” o, com dirà més avall, del que no recorda.

Les tres darreres preguntes retòriques semblen obrir l'espai del jo líric a la natura: “Digueu-me on, a l'hivern, viuen el llop i la serp. Els bancals de la memòria ¿qui me'ls ha empedregat? ¿Qui em deslliurarà d'aquesta boirina malaltissa de pantà?” (III, f. 11/ 13). El verb “digueu-me” pot aplicar-se a un “vosaltres” (lectors/es?) però per empatia sembla que es refereix cortésment (“vosté”) a la “Senyora”. La natura externa és també desoladora; els dos animals perillosos, “llop” i “serp”, no són controlats pel jo líric. Però aquests no emigren com les aus; potser perquè hi ha molta neu. A la part I llegíem: “La Senyora deixarà lliure la serp.” Ella sí sap on és, mentre que el jo continua instal·lat en l'“opac”. En lloc de les “pedres als ulls” de l'anterior paràgraf (III, f. 6), el jo líric té el cap “empedregat”, sembla mort sota terra; els “bancals de la memòria” seria una metàfora *B d'A*, on la memòria (*A*), o per extensió metonímica el cervell, es materialitza en espai geogràfic. La memòria és soterrada, anul·lada, potser morta víctima de l'oblit o de l'alzheimer. La natura on s'instal·la el jo líric també és perillosa; és una falsa obertura, és un laberint a l'aire lliure: és ple de pantans, llops i serps ocults i solts que no controla el jo i que segurament el vigilen. El díctic “aquesta” accentua la desesperació del jo, com ho feia abans l'“ara”. Continua l'“opac” connotat pels noms “hivern” i “boirina”; el primer implica fred, el segon “malaltia” i poca llum, poca visió. El paràgraf acaba amb el jo líric esperant una mena de messiès o de salvador, de judici final: per tant, els camins anteriors adquireixen ara un matís místic. Com si el jo es preguntara així: com mereixeré el vostre amor, Senyora o Déu, com et trobaré i veuré caure's el vel de la vostra mirada? La llibertat esdevé un motiu recurrent al llibre; per exemple, a l'inici del III apareixien les “esclaves”; a Alexandria, quan Hipàtia, no hi havia llibertat religiosa ni de pensament. La darrera frase rima internament en quiasme: *a* (“delliurarà”), *i/a* (“boirina”), *i/a* (“malaltissa”), *a* (“pantà”).

El paràgraf quart és una altra interrogació retòrica:

Salvatge amor que arribes i sembres de sal els camps de la contrada, incendies tots els cels, enfones la barca i l'illa, esborres dels mapes les mars, les muntanyes i tots els senderons que els tatuen: d'on vénis? (III, f. 15).

Es podria apocopar la frase així: “Salvatge amor [...] d'on vénis?”. Per empatia suposem que qui parla és el mateix jo líric que el paràgraf anterior, i que el tu/vosté anterior (Senyora/Hipàtia) ara és anomenat com en un *senhal* trobadoresc “Salvatge amor”. Però potser no és així. En tot cas l'acció del tu és hiperbòlica (dos “tots”⁸⁰²) i violenta i ve acompanyada per una al·literació de la

⁸⁰¹ Recordem les dues cites explícites del filòsof dins l'obra navarriana: “Els límits del meu món són els límits del meu llenguatge” a *Bardissa de foc*; i “Parlar del que no es pot parlar” dins “Moirà”.

⁸⁰² Com abans “tots els itineraris” (III, f. 7) i “tots els objectes” (III, f. 9).

sibil·lant: com un Déu de l'Apocalipsi és l'amor, "salvatge" i terrible. La seua destrucció afecta tota la natura: la terra ("camps", "contrada", "muntanyes"), l'aire ("cels") i l'aigua ("la barca i l'illa", "mars"). L'enumeració trimembre és molt navarriana⁸⁰³.

El fet de "sembrar sal" és il·lògic; a no ser que siga un càstic perquè allí no cresca res, o bé si considerem que la sal ajuda a desfer la neu i el gel. Cal relacionar la sembra amb un passatge anterior: "els camps de la raó d'anemones silvestres, cometes de l'alba." (II, f. 27). Navarro empra una altra vegada⁸⁰⁴ la idea del no-camí, ara amb el nom de "senderons" marins i terrals; aquests (A) en una metàfora verbal s'identifiquen amb uns "tatuatges" (B); per la qual cosa, els "mapes" esdeven pell, geografia íntima assolada pel "salvatge amor"⁸⁰⁵. La neu blanca i eròtica ho cobreix tot com una cendra atòmica (*Hiroshima, mon amour*). La imatge del "cel incendià" afecta l'inici d'aquesta III part: "Immenses boles de gel rodegen el cel" (III, f. 1); és a dir, els astres no es mouen com a la cita dantesca per l'amor, sinó que desapareixen. L'amor no és font d'ordre sinó de caos, salvatge. La imatge de la barca ens remet a la II part: "L'amor es passeja en barca i porta l'amor, la llum." (II, f. 35); és a dir, l'amor (salvatge) enfonsa l'amor. Passem del "Vine, vine, vine" (I, f. 12)⁸⁰⁶ a "Els pals del vaixell suren per les aigües" (I, f. 45).

La barca apareixia també a *Bardissa de foc*: "La barca del meu nom fondeja l'illa: jo sóc l'illa." ("Lluna de terra", III, fi). Per fi, després dels dos punts arriba el verb del subjecte allargassat; sembla reprendre el "Digueu-me on, a l'hivern, viuen llop i serp." (III, f. 11) No sabem si l'arribada de l'amor és la causa del desnordament i la solitud claustrofòbica del jo líric (com al paràgrafs segon i tercer) o bé de la salvació d'aquest (com s'insinua a la fi del paràgraf tercer) o com veiem al poema en vers inclòs a la I part⁸⁰⁷. És a dir: la "llum" de II, f. 35 pot ser positiva (implica guia, calor, saviesa, trencar límits) o negativa (implica mort, incendi, fi, imposar límits). No sabem la resposta retòrica.

A continuació, Navarro inclou 4 paràgrafs d'una sola frase i línia:

¡Beu d'aquest licor que dóna vida! ¡Els rossins, a galop, corren lliures per la clotada! ¡Menja d'aquest pa

⁸⁰³ Recordeu la fi de "Camp de les aigües" de *Bardissa de foc*; a *Salvatge!* trobem al desè paràgraf de la part II 3 imatges de l'Ella" i 3 infinitius.

⁸⁰⁴ Abans llegíem "han socarrat tots els itineraris" (III, f. 7), "viarany" (III, f. 8) i "camí" (III, f. 9). També "tot el sol de la contrada" (I, f. 55).

⁸⁰⁵ L'arribada del tu té un efecte contrari que a *Bardissa de foc*: "Vine, dóna'm la mà. ¿Qui ha omplert aquesta cambra de mapes?" ("Lluna de terra", VI, fi).

⁸⁰⁶ És curiós que siga en la part I quan es concentren quasi tots els "vindre" i "arribar" del llibre; des dels inicials "Vine, vine, vine." (I, f. 12) "I vindrà la llum." (I, f. 19) fins la fi: "Cansats el son ens arriba als peus d'una alzina." Al mig hi ha el convit d'amor: "Vine i menja'm [. . .] No romancegis i arriba, Gemà i Germana, Filla meva!" (I, v. 1/4). Com la llum, en el futur també arriba la pluja i l'esperança, el despertar: "Dies vindran de dolça pluja que amari aquest sequeral i faci créixer el lliri i la dàlia endormiscats en aquell angle de l'hort." (I, f. 49). El que arriba és sovint la llum: "És temps de claredat i la claredat no arriba." (I, f. 43). És a dir, l'amor: "Quan arriba l'amor és quan més se sent la soledat." (II, f. 19); perquè l'amor ve per "menjar-nos el coll", per silenciar i per destruir-ho hiperbòlicament tot com en aquest passatge III, f. 14.

⁸⁰⁷ "Vine i menja'm el coll, / arriba i grata'm l'esquena, / estén la fúria i esbardella les pedre que ens concreten;/ No romancegis i arriba, Gemà i Germana, Filla meva!" (I, 4t, vv. 1/4).

que esdevindrà carn teva! Els meus braços no poden abastar tot aquest amor. (III, 5è/8è, f. 16/19).

Rimen en *a* alguns mots de la f. 18/19, com després de l'inici del paràgraf novè. No sabem qui parla ni tan sols si és el mateix enunciator o no. Els paràgrafs cinquè i setè s'uneixen pel paral·lelisme: dos verbs inicials gustatius amb el díctic de proximitat. El paral·lelisme és clar entre els senars (*V+ d'aquest+ N + que + V*) i els parells (*Det +N*). El "Beu" i "Menja" ens recorden el llenguatge de la comunió de la missa o el *Cohèlet*⁸⁰⁸: el "licor" seria la sang i el "pa" la carn/hòstia de Crist. L'amor per Crist és, com ja han dit molts maleïts, "salvatge" en el sentit d'antropòfag: la carn vol carn, i en carn esdevindrà per la digestió, per l'embaràs, pel sexe. "El sol es menja entre les canyes", a si mateixia (II, f. 34). En el fons, Crist "dóna", infon vida i carn en la resurrecció final. Potser qui parla en aquests passatges navarrians és el mateix Déu, o el "capellà" de la fi de IV.

El "licor dador de vida" ens suggereix l'*"eau de vie"* francesa, l'absenta. En el fons, hi ha una invitació al plaer, a la beguda i el menjar; sovint els cavalls connoten llibertat; ací, veiem que en lloc de "cavalls" com a fragments anteriors⁸⁰⁹ tenim uns "rossins"; segons el *DFab* el rossí és un: "cavall de treball, especialment de mala mena, vell, dolent.", com Rocinante; a la I part ja apareixia una imatge semblant⁸¹⁰ on s'alliberava el "bestiar" a l'erola. Sembla una invitació a abandonar-ho tot per l'amor, al moviment, al canvi o fugida ("galop") a la "llibertat". I tanmateix, el paràgraf 8è imposa el principi de realitat: "Els meus braços no poden abastar tot aquest amor." (III, 8è, f. 19). De fet, ja ho anunciava abans: els rossins no "són lliures", sinó empresonats entre el vi/"licor" i la "carn" de l'eucaristia. El jo líric reapareix i, com a la frase de la combregació, també diu: "Senyor, jo no sóc digne d'entrar a ta casa". Ací, el jo metonimitzat en "braços" es veu incapaç d'"abastar" l'"amor" gegant, hiperbòlic com diu el díctic totalitzador "tot aquest". Podríem interpretar que els paràgrafs 5è/6è/7è els deia la Senyora/Amor.

El paràgraf novè ens mostra un jo líric actiu: "He aixafat amb els ulls tancats una serp, mossegat la poma salvatge; he allargat el braç i has allargat el braç." (III, f. 20/21); és molt interessant l'el·lisió de l'auxiliar haver. El jo troba la "serp" que apareixia a III, f. 11: el fet que tinga els ulls tancats implica que el jo té por, que és somnàmbul, que és una acció fàcil o simplemet que és dins "la pluja i la nit" (f. 22); en estructura circular el paràgraf comença i acaba així: "amb els ulls tancats [...] aquesta llarga nit."⁸¹¹ Tal vegada el jo que xafa la serp és Eurídice; o Tirèsies⁸¹²,

⁸⁰⁸ "Mengeu i beveu tots d'ell" de la missa; o "Vés, menja amb alegria el teu pas i beu satisfet el teu vi, que Déu s'ha complagut en les teues obres." (Coh, 9, 7).

⁸⁰⁹ El darrer el passatge dedicat a Hipàtia: "Hipàtia, Hipàtia, entre les bigues ardents, els algeps i els marbres; els cavalls se te'n fugen pels cels del camp;" (III, f. 3/4).

⁸¹⁰ "Desentendre's del cos. Amollar el bestiar a l'erola. Fugir-se'n amb els núvols raptat pel vent de l'alta muntanya." (I, 6è, f. 40/42).

⁸¹¹ No hi ha massa epítets; pel que fa als espacials tenim el "llarg" de la nit: "i beu els líquids d'aquesta llarga nit." (III, f. 23) i "en aquest espai de llarga fosca." (III, f. 43); fixem-nos també en el díctic. Un altre díctic és l'"alt" de les torres: "a les altes terrades;" (I, 4t f. 30) i "guaites que controlen des de les altes talaies" (II, f. 26); i l'"ample" del desert: "Els camells travessen les amples planures del desert." (II, f. 28). Hi ha també colors avantposats com "El clar parèntesi

i per tant seria alhora home i dona, Senyor(a), Amic(ga), vocatiu que hem llegit anteriorment. Si a la “serp” li afegim la “poma” ja tenim Eva i Adam i la noció de pecat i, per tant, l’origen del “salvatge” del títol; aquests mossos s’oposarien a l’anterior “¡Menja d’aquest pa que esdevindrà carn teva!” (III, f. 18).

Recordem un passatge de la part I: “La Senyora deixarà lliure la serp.” (I, f. 3). El tu i el jo de la f. 21 ens remetent a diferents personatges: Adam recollint la poma d’Eva; Adam tocant Déu a la Capella Sixtina, o dos, potser desconeguts, que flirtegen a la “butaca d’un cinema” (II, f. 38). No sabem si aquest “tu” equival a la “Senyora” que protagonitza el que resta de paràgraf: “Senyora, també tu has conegut l’amor entre els cedres, la pluja i la nit, i has plorat d’alegria entre els llençols;” (III, f. 22). Navarro col·loca una vegada més la Senyora “entre” diverses coses, com en un altar i enmig d’una escena eròtica⁸¹³ boscatana. Navarro especifica els “arbres” en “cedres”; potser és el símbol del Líban. Més avall la Senyora serà enviada “entre flaires dels rosers” (III, f. 23).

La pluja “dolça” (I, f. 49), de Dànae, tan eròtica en els 70, s’alia amb el “plor” paradoxalment “alegre”; la “sabana” (I, f. 22) africana/castellana esdevé “llençols” dins l’encontre nocturn amorós; la interpretació anterior sobre Tirèsies permetria comprendre millor el verb “has conegut”, ja que fou home i dona. En tot cas, l’important és que l’amor sembla ja passat com indica el temps verbal: “has conegut [...] has plorat”. Saber fa infeliç. De sobte el jo líric deixa pas a un “nosaltres” que amb força marmola un tu que per empatia associem amb la Senyora: “deixa de llençar els daus sobre la nostra pell, oblida el joc a què l’atzar et condemna, perd-te entre la flaire dels rosers, i beu els líquids d’aquesta llarga nit.” (III, f. 23). El paral·lelisme sintàctic és clar amb el verb en imperatiu inicial: “deixa de”, “oblida”, “perd-te” “i beu”; l’ordre podria ser invertit; és a dir, es beu per perdre’s i oblidar. L’enumeració sembla anar *in crescendo* de llunyania; el jo/nosaltres no vol saber res de la Senyora (Eva) ni de la serp (I, f. 3 i III, f. 20), potser després d’“invocar-la” i de convidar-la a l’amor, de dir-li que “no romancegi” ara li diu “ves-te’n, oblida’m”⁸¹⁴.

La flaire metonímica de la flor acompanya la Senyora com una aparició. Ara és la Senyora qui fuig i no el jo; o és el jo desdoblant en Senyora. La imatge de l’atzar unida a Senyora ja la trobàvem a II, f. 22⁸¹⁵, però ara també és invertida: allí la Dama tirava l’atzar, ací el pateix com a ludòpata. L’enunciador vol lliurar-se del seu domini, de tot déu superior, del seu amor sobre la seua

dins la sabana.” (I, 3r, f. 23) i “el verd tapet” (II, f. 22).

⁸¹² Recordem que Tirèsies fou castigat per separar dos serps copuladores i que esdevindrà cec.

⁸¹³ “M’agraden les teves anques senyorejant entre els arbres, llepar-te la fondalada, Senyora i Senyor del vesc, parany de l’esmerla, tramontana de la meva espinada i de la meva cabellera. El clar parèntesi dins la sabana. La calç que bull enmig de la mar. ¡El far d’Alexandria!” (I, f. 21-25).

⁸¹⁴ V. I, f. 12 o I, 4t paràgraf, sobretot el poema en vers inclòs.

⁸¹⁵ “A la Dama de l’Esmerla acompanyaven lleons i cavalls. Ella llençaria adesiara els daus de l’atzar sobre el verd tapet dels amples boscos del teu país. La Roda de la Fortuna rodant pels camps siderals. El fem cremant-se al defora.” (II, f. 21/ 24).

pell metonímica. La beguda ens remet a altres passatges⁸¹⁶ anteriors: “¡Beu d’aquest licor que dóna vida!” (III, f. 16). Ara la “nit” en díctic (“aquesta”) és hiperbòlicament llarga. La invitació a la beguda és a l’amor, a la vida, o potser a la mort i l’oblit. Es repeteix especularment l’acció d’allargar el braç. També trobem l’al·literació de laterals en les “pells” i el joc paromàstic “llençols”/ “llençar”. En aquest paràgraf novè dominen els hendecasíl·labs.

El paràgraf desè continua amb el passatge de sed: “Germana meva, ¿qui apagarà aquesta set nostra?” (III, f. 24). El jo líric sembla que ara sí compta amb la Germana per a compartir la set, oposant-se al paràgraf anterior. O potser el nosaltres no inclou eixa Germana. La imatge és sinestèsica: la set (gust) és foc i crema (tacte); també és díctica, “nostra” i s’enllaça amb la “nit” de la fi de paràgraf anterior; és una “set” eròtica, “de desig” com dirà en altres interrogacions retòriques més avall (v. paràgraf quart) i és descrita a continuació en forma de caça “salvatge”: “No oblidem que el lleó vigila entre maleses, estén el llaç i espera. La fletxa fa temps que l’arc tibat la va llençar i cerca el cos que la desitja.” (III, f. 25/26); el lleó i l’arc es personifiquen i protagonitzen les imatges cinegètiques; s’oposen pel fet que el primer “espera” i la segona actua i “cerca”. El lleó normalment no caça, sinó que és la lleona; ací, però, caça i empra mètodes humans com el parany que ha après dels seus enemics; pot ser un lleó d’amor o de càstic diví. Al seu torn la “fletxa” d’amor ens remet a Cupid, a Ausiàs March; no apunta el que no estima, sinó el que ja ha estimat o “conegut” (v. III, f. 22); més avall llegirem una reflexió sobre amor i coneixement (III, f. 38). La imatge de l’arc ja havia aparegut a *Bardissa de foc*⁸¹⁷.

El paràgraf acaba amb una concepció eròtica i existencial dura: “El nostre cos que es rebolca en un llit de fem i d’esperma, d’or i de saliva; perquè la vida més neta sorgeix de la immundícia.” (III, f. 27/28); els dos punts sí són aquesta vegada aclaratoris i causals. Al darrere sembla que hi ha la concepció de l’amor com excrement abans ja esmentada (Yeats-J. R. Jiménez-Gimferrer) o bé una concepció negativa del corporal. La vida es redueix a l’amor pecoral o brut que deien els medievals (March inclòs), a pur cos metonímic, a porus excretors; trobem una enumeració de matèria prima: “fem [...] eperma [...] or [...] saliva”. El passatge és ambigu: la situació de la persona és el càstig indefugible pel pecat d’Eva; o a l’inrevés, és la possibilitat d’ascens místic, de l’alquímia (convertir el fang en “or”) dins del lliure albir. La frase final és una paradoxa i una hipèrbole.

El paràgraf onzè enllaça amb la fi de l’anterior amb la idea del lliure albir: “Sembla que hi ha

⁸¹⁶ A la “Ginebra a la gola” (I, f. 4), “¡Una altra copa, cambrer!” (I, f. 8), “el teu suc dins la pell” (I, f. 30), “En altres terres un home rascla criadilles fora vila, i una sargantana es beu el sol de la contrada.” (I, f. 55). O el menjar: “El sol es menja entre les canyes.” (II, f. 34).

⁸¹⁷ “Sento com tibes l’arc i els teus ulls que m’espïen. Et cerco i no et trobo, oh calze, arrap de la mar. // La nit cova el dia i romanc a l’aguait.” (fi de “Mussol a les ruïnes”, VIII, complet).

coses que depenen de nosaltres.” (III, f. 39). El “sembla” com més avall el “diuen”⁸¹⁸ s’ha de verificar. Però tant el verb “semblar” com sobretot les interrogacions retòriques següents minimitzen la força o responsabilitat del nosaltres. És com si diguera depén de nosaltres només el que no és important. Aquest esdevé no el dominador sinó el dominat per eixa força hiperbòlica i natural del desig/amor dantesco: “Però, ¿qui mana del desig? ¿Qui és senyor de la força dels ràpids i dels salts? ¿Qui de la fúria de les flames al moll dels matolls? ¿Qui de l’or de les garrigues?” (III, f. 29/34). Com veiem hi ha un clar paral·lelisme; inclou l’el·lisió del “senyor” o el seu equivalent “manar”. No sabem a qui es dirigeix el nosaltres; Navarro reprén una pregunta anterior: “Qui mana de la llum, no mana de la llum.” (II, f. 36); ara la llum és substituïda pel desig. Hi ha un encadenament d’imatges eròtiques com a la fi del paràgraf 10; el paràgraf obri i es tanca amb el “nosaltres”; al mig trobem imatges externes, correlats objectius. Veiem associar-se dos elements oposats com l’aigua i el foc, que conflueixen en la terra; l’aigua es metonimitza en un riu impetuós, salvatge, potser jove: “ràpids i salts”; i el foc es metonimitza en unes “flames” personificades; i, per fi, aigua i flama donen lloc a la primavera terral: al “moll” o cor líquid dels “matolls” de “garrigues” apareix la flor groga o daurada. És l’argelaga, amb què es crema la pell del porc. Potser l’“or” no és una metonímia del color de la flor, sinó una metàfora en absència (B) del sol (A) de l’alba o del capvespre, o de la lluna. L’al·literació és la reina del passatge: la sibilant uneix gl’oclusiva de la força de la segona frase i la lateral de la tercera.

La darrera interrogació retòrica introdueix el nosaltres com a probable “senyor” del desig: “¿Som nosaltres, o és l’ Altre que habita en nosaltres?” (III, f. 34); potser és una cita rimbaudiana; el tema del doble ja havia aparegut a *Bardissa de foc*. Potser s’associa ara el desig a la part fosca, irracional o imprevisible de les persones, que “habita” les “estances corporals” (II, f. 18); potser siga aquest “desig” qui òmpliga *l’horror vacui* de l’existència (II, f. 17/19). El verb habitar és molt important⁸¹⁹. El que sí podem concloure és que, per l’enunciador, l’amor és un *amour fou*⁸²⁰.

El dotzè paràgraf acaba de rebaixar del tot la importància del nosaltres insinuada a l’inici del paràgraf onzè (III, f. 29). La autoimatge del nosaltres és desoladora: “Animals assetjats, els interrogants ens fan de corona”; s’imposa la condició corporal, és a dir, animal de les persones, com ja havíem llegit abans (III, f. 27). L’animal és a més “assetjat”, com sovint en la poesia navarriana:

⁸¹⁸ “Diuen que de l’amor no s’obté coneixement, que el poema és un discurs que tot ho mistifica, que no cal llegir les cendres.” (III, f. 38).

⁸¹⁹ Recordem per exemple: “Ella, reina de la gelada lluna, Senyora dels ulls de foc, habitant d’un cos sense temps” (II, f. 27). O el “presoner” de l’inici de la part III: a la “cambra materna” (III, f. 1) sense “porta” (III, f. 9) on rau “el fil del laberint de les entranyes” (II, f. 4).

⁸²⁰ Abunden els adjectius folls i malalts; entre els primers “Aquest discurs d’orat a punta de dia.” (IV, f. 18) o els “Mariners enfollits ens banyem a les aigües que la Creu del Sud, vigilada pel Centaure i la Mosca, il·lumina;” (I, 8è, f. 53). Entre els segons: “Desconfieu, doncs, de qui ens encalça, malalt de ràbia, per les sendes dels misteris de l’alba.” (IV, f. 26) o “¿Qui em deslliurarà d’aquesta boirina malaltissa de pantà?” (III, f. 13). La “raó” també patia a II, f. 27 amb la llavor d’“anemones silvestres”.

“Sempre algú a l’aguait” (IV, f. 7) que, com diria Foucault, vigila i castiga⁸²¹. La imatge de la corona és bella; ens remet metafòricament el nosaltres com a Rei/Reina (I, f. 58) però també com a Crist. Les preguntes són metapoètiques (vegeu paràgraf anterior i altres): poden ser de llorer però també d’espines.

A continuació apareix una metàfora en absència (*B*) del nosaltres: “monarques d’Enlloc” que ens remet a passatges anteriors, però també a Jàfer⁸²²; és, per tant, un rei o senyor fals, exiliat, sense pàtria. La frase completa diu: “monarques d’Enlloc, el nostre territori és el nostre cos:” (III, f. 35). El cos (*A*) metonímic esdevé en una metonímia *B és A*, l’únic espai o territori (*B*) possible per al nosaltres; és a dir, fora del cos, no hi ha res, hi ha l’“Enlloc”. O si voleu, a l’inrevés: malgrat l’“Enlloc”, ens resta el cos. Després de la ubicació espacial, després dels dos punts, el nosaltres s’ubica temporalment: “el nostre temps l’aigua muda dels aljubs, de les coves de vidre, l’arena pentinada dels deserts, l’esquelet del búfal, les rodes mortes vora els caminals de les sabanes.” (III, f. 35/ 37). Si simplifiquem les f. 36/37 llegim desoladament açò: “el nostre territori és el nostre cos [...] d’Enlloc [...] el nostre temps (...) mort[é]s”.

En principi, per empatia, creiem el passatge és una metàfora *A B1, B2, B3* on s’ha el·ludit el verb “és” de la frase anterior⁸²³. En aquesta lectura el “temps” (*A*) s’identifica amb una sèrie de noms naturals (*B*) determinats -com “l’aigua”, “l’arena”, “l’esquelet”- però també humans -com “les rodes”; l’altra lectura possible implicaria que Navarro ha optat per un lleu hipèrbaton i que l’ordre sintàctic seria el següent: “el nostre temps muda l’aigua dels aljubs”. En fi, l’ambigüitat ve reforçada pel fet que el mot “muda” pot ser un adjectiu (primera interpretació) o un verb (segona). El que sí tenim clar és que Navarro, com optarà després a *Magrana*, opta per les enumeracions d’imatges substantives, aquestes del desert i els objectes abandonats són comunes en el Segon Navarro.

La primera gran imatge sembla oposar-se a la segona: l’aigua és l’antítesi del desert; els aljubs són valencians, les sabanes africanes; l’aigua és humida, l’altre sec; l’una viu en llocs foscos i tancats (aljubs, coves) mentre que l’altre és ample; l’aigua és símbol de vida, el desert a priori de mort (esquelet o el seu equivalent “mortes”). L’aigua, però, també pot ser signe de mort pel fet que és “muda”, estantissa com com la “borina malaltissa de pantà” (III, f. 13), potser com les estalactites o els avencs congelats de les “coves de vidre”; en canvi, el desert és viu gràcies al vent que personificat “pentina” l’arena. La imatge “coves de vidre” és interessant: les coves (*A*) s’identifiquen amb el “vidre” (*B*) en una metàfora *A de B*; el vidre ens remet a gelat, blanc, perillós i potser mort. També podia ser que tot formara part d’un mateix paisatge, i que l’ “aljub” fóra a l’oasi

⁸²¹ La policia (I, f. 16), l’amant (I, f. 31/33), el vent raptor (I, f. 42), l’Estat (II, f. 3), el déu permissiu o assassí (II, f. 6/8), els guaites/amants (II, f. 26), els bàrbars (III; f. 5), el lleó / fletxa (III; f. 25) i els diferents Senyors del text.

⁸²² V. II, f. 20.

⁸²³ Com en passatges anteriors : v. paràgraf onzè amb “senyor”o “manar”.

o en una “sabana”. En tot cas trobem una síntesi de dos (o un) paisatges apareguts anteriorment⁸²⁴.

El tretzè paràgraf és llarg. Des del punt de vista mètric el paràgraf 13è comença regular sil·làbicament: 5+6, 5+6, 6. Arranca amb un nosaltres cedint la paraula a una tercera persona: “Diuen que de l’amor no s’obté coneixement, que el poema és un discurs que tot ho mistifica, que no cal llegir les cendres; que allò que és habita en nosaltres i davant de nosaltres.” (III, f. 38/39); la tercera persona rebutja tres “mètodes” epistemològics: l’amor, la poesia i la màgia; la saviesa no sembla patrimoni del cor, ni de la lectura o creació; el poema (A) és acusat en una metàfora A és B de “mètode” fals o enganyador; el mètode de “llegir les cendres” ens remet potser a la màgia; o potser les cendres són les de l’amor ja cremat (acabat) o el de la lectura com a palimpsest intertextual, és a dir, carronyera de textos ja morts; en tot cas, és un mètode inútil, que “no cal”. Aquesta és l’única perífrasi d’obligació de *Salvatge!* És un mètode que ja havia aparegut abans: “Ens han mort en vida i ens han donat el significat de les cendres, el fil del laberint de les entranyes. Millor hauria estat de tenir el cervell ple de gel, i nosaber què som. ¿Quin déu ens ha permès de mirar els ulls de la llum, la saba dels ocells?” (II, f. 6/8). Però com llegirem després el nosaltres, qui sap què és la vida i la mort (III, f. 41)

Si férem una lectura filosòfica caldria remuntar-se a Plató i a la seua concepció de l’amor com a escala cap a la idea de Bellesa. En una lectura més pedestre, ja s’havia unit a “coneixement” i “amor”: “Senyora, també tu has conegut l’amor entre els cedres, la pluja i la nit, i has plorat” (III, f. 22). Si conèixer per Plató és recordar, en l’amor és plorar pel que s’ha perdut. (Re)conèixer mena al dolor i a la infelicitat. El discurs “mistifica” és a dir “falseja (alguna cosa); enganya (algú) abusant de la seva credulitat.” (*DFab*). El discurs és arbitrari, no és la cosa en si; a més, és mentida però com llegirem més avall ens el “creiem” per sobreviure (IV, huitè paràgraf).

Al paràgraf onzè ja llegíem: “Sembla que hi ha coses que depenen de nosaltres. [...] Som nosaltres, o és l’Altre que habita en nosaltres?”⁸²⁵. Aquest “en nosaltres i davant de nosaltres” del III, f. 38 és rotund i hiperbòlic. Si “diuen que” els sentits ens enganyen i reduïm el món (“les coses”, davant de nosaltres) al solipsisme descartià (en nosaltres), resulta que som qui pensa i el que pensa -és a dir Aquell que escriu o diu⁸²⁶- perquè el llenguatge és el món (Wittgenstein); si després d’això resulta que el discurs-coneixement “tot ho mistifica” potser no resta res. Ara bé, ells també “diuen”, és a dir, també “mistifiquen”, i encara pitjor, “lligen”, (mal)interpreten. I si la lectura fóra a l’inrevés? És a dir, si efectivament i paronomàstica “L’Altre és en nos-Altres”; si tot és dins el nostre idio(ta)lecte, i per tant, no cal confessar-se (Luter); si tot és dins nostre, l’exterior i l’interior, aleshores sí que podem conèixer el món; si, com deia Spinoza, Déu “habita” arreu i també en nosaltres, nosaltres som també, com ell, una Cosa pensant. *Diuen* que diuen...

⁸²⁴ L’humit al cinquè paràgraf de l’I. El desert a l’onzè del II.

⁸²⁵ Parafrasejant Heidegger: “la topografia de l’Ésser”.

⁸²⁶ Heidegger protestaria: “Allò expressat en paraules mai no és, en cap llengua, allò dit.”

Potser hem llegit malament aquest vers navarríà: “que el poema és un discurs que tot ho mistifica”; és a dir, no tot discurs és falsaire, però la poesia sí. Salvarem, més enllà del “diuen”, la filosofia (coneixement) i la fe o la Religió (llegir cendres)? Més avall vorem com Nietzsche renegarà d’açò darrer (IV, huitè paràgraf). Podrà dir el nosaltres la seua? No és el moment ací de reflexionar sobre la dicotomia Poesia i Veritat, com diria Goethe. Parafrasejant Heidegger (1986): “Però el poetitzar pensant és, verament (¿), la topologia de l’Ésser” navarríà des de mitjans 80. *El caràcter filosòfic del poema navarríà encara és velat*. Caldria una lectura filosòfica de Navarro que nosaltres no sabem fer.

Tornem al poema: “que allò que és habita en nosaltres i davant de nosaltres.”; ja a l’inici d’aquesta III part llegíem: “¿Com trobaré ara, Senyora, el viarany que és, si han esdevingut opacs tots els objectes? ¿Com podré parlar del camí, si aquest no és?” (III, f. 8/10). Ací, però, el verb “és” no és en cursiva, és a dir, no es posa en dubte; i tanmateix “allò que és” no sabem a què es refereix: potser vol dir el món, o el vivent; si anem a la Bíblia potser és Déu, ja que és l’Alfa (v. *Bardissa de foc*) i l’Omega, el “que és, el que era i el que serà”, i per tant, només la saviesa cristiana és la veritable. Potser es refereix al temps present (“en” nosaltres): el “davant” seria el passat i sobretot el futur, és a dir el que no és, malgrat l’etern retorn de Nietzsche. Potser és el llenguatge en l’accepció heideggeriana: és en nosaltres, en la “casa de l’ésser”⁸²⁷. En fi, sembla que l’ésser humà, el nosaltres, pot estar content ja que participa d’aquesta “existència”.

I tanmateix, quan el nosaltres pren la paraula i diu la seua, comencen els dubtes: “Si la llum és tan clara, ¿per què són cecs els nostres ulls?” (III, f. 40); l’antítesi clar/fosc és òbvia. El nosaltres com els ignorants del *Cohèlet* o els bàrbars (III, f. 4/7) no poden veure, pensar; o tal vegada un déu no els ho ha permés (II, f. 8). La unió entre l’amor i la llum ja es donava en altres passatges (II, f. 35). L’observació emprírica, el coneixement del nosaltres mena al dolor (II, f. 6/8) però també a la rebel·lió contra aquell “diuen” (III, f. 38); llegim el fragment següent: “Nosaltres som la vida i la mort, i ens hem donat el temps de l’alegria; ens curem les nafres i llavem amb aigua sagrada els pecats que no hem comès.” (III, f. 41/42). El nosaltres esdevé totpoderós i lliure, sense déus intermediaris a qui implorar ajut (sí a III, f. 8/13) o ordres (sí a III, f. 20, 22 i 23) o respostes (III, f. 30/34); el nosaltres sembla autònom i no rep ja permís (II, f. 8) ni dons (II, f. 27); en una metàfora *A és B* el nosaltres (A) encarna la paradoxa: és Déu, és la “vida” i el seu antònim “la mort” o la seua unió “la mort en vida” (v. iI, f. 6).

El mateix nosaltres es dona “el temps de l’alegria”; en passatges anteriors llegíem el “temps de claredat” (I, f. 21 i f. 43); potser com diu el *Cohèlet* hi ha un “temps per a cada cosa” (Coh, 3, 1) i, per tant, un temps per a viure, per morir, per estimar i odiar (II, f. 37, Coh, 3, 8) i un “temps de plorar i un temps de riure” (Coh, 3, 4). El *Cohèlet* hem llegit més amunt que convidava també a

⁸²⁷ També Granell parla de morar-ésser a “Soledat del cos” de *Llarg camí llarg*.

gaudir de la vida (III, f. 20 i 22; Coh, 9, 7). El nosaltres com un rector o metge s'autoguareix: la seua aigua és "sagrada", no enganyosa com la de Pilat (v. fi de IV). La ferida no només és corporal sinó moral: el pecat es materialitza i es renta; però, atenció, com deia la cita de la part II "*No he comès un crim contra l'Estat*". La imatge sembla cristiana: el nosaltres sembla un Crist que paga i sofreix pels pecats aliens. Potser els pecats que alguns -llegiu monges o rectors- "diuen" que són pecats però no ho són.

El nosaltres esdevé al passatge següent també com un Déu, creador del món i de la terra com al *Gènesi*. Més amunt hem llegit: "I vindrà la llum" (I, f. 19): "Inventem la llum de la llum, les pedres de foc, en aquest espai de llarga fosca. Si aquesta mor, és l'altra la que mor."⁸²⁸ (III, f. 43/44). La metàfora tautològica "llum de la llum" ens remet a Plató i al mite de la caverna i a Plotí i el seu sol-ull. "Inventar" vol dir "mistificar" (III, f. 38), etimològicament "trobar", i per Plató recordar la Idea (la "llum" de la "Llum"). Més avall llegirem: "Aquesta llum és la llum de la memòria, freda i planetària;" (IV, f. 24). La "pedra de foc" és el sol i serveix per fer foc, per tant el nosaltres és un Prometeu, un escriptor igni. El díctic "aquest espai de llarga fosca" ens indica que el nosaltres lluita en un medi advers: la llum i el foc combaten hegeliàment la "fosca", la seua antítesi, per crear una síntesi que és l'amor o la poesia. Navarro reprén un passatge anterior: "i beu els líquids d'aquesta llarga nit." (III, f. 23). La darrera frase és ambigua: es refereix a la "llum de la llum" o a la dualitat llum/fosca com sembla indicar el díctic. La fosca necessita la llum per ésser.

El paràgraf acaba amb una consecutiva "així" misteriosa: "Així, ens disposem per als bells dies que les hores insinuen." (III, f. 45); l'ús de l'"així" ens remet a la fi de la III part⁸²⁹. Quins són aquests "bells dies"? seran positius com els de l'inici del següent paràgraf, o és una ironia perquè al cap del fil vital sempre és la mort? En aquesta lectura darrera, com en altres passatges de Navarro, el nosaltres "es disposaria", és a dir, disposaria o prepararia a si mateixa per al sacrifici: de l'amor i/o de la mort, de les "ferides" que cal reobrir. Algú proposa i el nosaltres-Déu *disposa*. Els "bells dies" poden ser l'estiu de llum, l'alba o la nit. De moment els "bells dies" es desfan en "hores". El verb "insinuen" implica un a poc a poc: la llum va obrint-se pas, com l'amor o l'atracció. El reflexiu enllaça "ens hem donat" i "ens disposem".

El catorzè i darrer paràgraf acaba amb una descripció del "temps de l'alegria" (III, f. 41):

⁸²⁸ És molt important en Navarro l'"altre", malgrat que el primer que apareix al text siga prosaic: "¡Una altra copa, cambrer!" (I, f. 8). L'alteritat acompanya un altre temps, és a dir, una altra vida: "Dies de pau per a la nostra ànima que ha oblidat les hores a l'altra riba." (I, f. 36); o "Idear una altra vida, en un espai limitat, per uns pocs, per uns porcs avesats a rebotar-se entre pixum i immundícies." (IV, f. 34). També trobem un altre espai o "terres": "fugir amb el guany a altres terres, comprar el silenci de qui sols coneix el silenci." (II, f. 13) o "En altres terres un home rascla criadilles fora vila, i una sargantana es beu el sol de la contrada." (I, f. 55). La llum i la fosca és alhora espai i temps: "Inventem la llum de la llum, les pedres de foc, en aquest espai de llarga fosca. Si aquesta mor, és l'altra la que mor." (III, f. 44). I sobretot hi ha al llibre una identitat diferent dins d'un mateix espai, també "limitat", com és el cos: "¿Som nosaltres, o és l'Altre que habita en nosaltres?" (III, f. 34) i "Per no restar sol imaginà l'altre, l'arbre, el cérvol, les aigües del cel i del riu." (IV, f. 23).

⁸²⁹ En una idèntica posició, fi del penúltim paràgraf, llegim: "I és clar que si l'amor ens mou, és ell qui no ens mou. I així és com tot funciona, com borneja l'engranatge de la terra, i de qui l'habita." (II, f. 39/40)

“Amiga i amic, la terra fa festa i el bosc crida de joia entre els arbres.” (III, f. 46); Navarro emprava el vocatiu “amiga i amic” després d’altres com “Senyor/a”, “Germà/na o “Rei/na”. “La terra fa festa” en primavera i arriba el zel dels cérvols del *Càntic dels càntics*, de l’*Amic e amat de Llull*. Si “joia” és goig els crits són orgasmàtics; si és quelcom valuós tindríem una sinestèsia (oïda/vista). Potser és la joia la llum del sol, la lluna o dels “estels” (III, f. 48). Si a la fi de la part I l’alegria provenia de la pasqua de Crist entrant en ase (I, f. 56/57), ací sembla que es descriu l’arribada de la primavera; semblen regnar els riures les flors franciscanes d’una terra i uns boscos personificats. El sintagma preposicional “entre els arbres” ja ha estat emprat en un altre passatge boscà feliç i eròtic (I, f. 22 i II, f. 22) amb una “Senyora” de protagonista. Precisament és una misteriosa “Ella” qui protagonitza la fi de paràgraf i de la III part: “Ella porta una cinta blava entre les mans, i els estels esbullen els seus cabells; ella ens durà al turó i veurem les terres de Cam a la guàrdia de l’alba.” (III, f. 46/48). Es cohesiona el passatge amb l’anàfora “Ella” i el paral·lelisme sintàctic (2 frases coordinades per la *i*).

Aquesta “Ella” sembla la Verge Maria, Eurídice o Beatriu o qualsevol *donna angelicata* que guia el “nosaltres” per “aquesta fosca”. Potser és la mateixa dona o “ella” de passatges anteriors (v. II, f. 22 o f. 27), la Dama de l’Esmerla, la Hipàtia astrònoma dins la Nit etc... La “cinta blava” pot ser la llum del cel de l’alba. El blau és un color marià. En la imatge “i els estels esbullen els cabells” l’al·literació de la lateral acompanya l’acció dels estels personificats; semblen la cort o el sèquit d’Ella. Els cabells poden ser erògens. Recordem que ens els 70 es duïen llargs, al vent (“esbullats”). El sintagma preposicional “entre les mans” ens remet a l’anterior “entre els arbres” i ens indica una delicadesa, potser oposada a l’“esbullament”. En altres passatges la Senyora duia⁸³⁰ alguna cosa al nosaltres; ací trobem els dos significats de dur/portar: el que “porta [...] entre les mans” són dues coses: quelcom al nosaltres i la idea del viatge de promissió.

El fet que diga “turó” ens remet a la *Divina Comèdia*, o a la Passió. El “Cam” és l’única referència geogràfica concreta del llibre i ens remet a la Bíblia. La “guàrdia de l’alba” ens suggereix una presència defensiva o militar; tal vegada hi ha algú presoner o una amenaça. La Senyora és qui permet veure potser el prohibit, el final, la terra promesa; és motor de coneixement i guia⁸³¹. Potser la Senyora acompanya el jo líric dubtós a III, f. 8/9. L’ascens al “turó” és futura; a l’inici de poemari llegíem un “Ara pugem tots la muntanya”; potser Ella va amb el nosaltres. La “muntanya” (fi d’I) ha passat a “turó” (fi de III) ; i a la fi del llibre una “muntanyeta” (fi de IV).

⁸³⁰ L’altre “dur” del llibre també ve lligat a l’ “Ella” dadora: “Ella, reina de la gelada lluna, Senyora dels ulls de foc, habitant d’un cos cense temps, abillada de finíssimes teles, ens volia portar consol, llibertar l’ànima de les espines de la passió, sembrar el camp de la raó d’anemones silvestres, cometes de l’alba.” (II, f. 27)

⁸³¹ L’altre guia del llibre és “cec”: “guiats per l’espieta cec que anomenen Willy el Disc” (I, f. 16). L’ésser humà o té guia (perillós) o bé és condemnat a errar o vagarejar: “Reiner, Reiner, ¿per on vagareja el teu cos?” (II, f. 5) o “Condemnats a tenir fe errem per la pell de la terra, pugem eternament la muntanyeta carregats amb la fusta, i els savis lladres ens escupen, tot rient-se’n.” (IV, f. 38); al capdavall no sabem: “Què trobaran en arribar els viatgers d’aquesta caravana?” (II, f. 30); potser trobem la vida o potser la mort.

6. 1. 4. La part IV

El primer paràgraf se centra en la sang; la primera frase és descriptiva: “La nostra sang circula lentament per les venes.” (IV, f. 1);⁸³² és un alexandrí⁸³³. El fet que la circulació siga “lenta” potser vol dir que el nosaltres és dormint, malalt o dessagnant-se. Abans només havia aparegut un cor més bé negat: “L’ànec salvatge al cor del velam.” (I, f. 46). La segona frase comença amb la “sang” de nou en posició d’anàfora; la imatge ara és elaborada, literària: “La sang com llum secreta de les plantes ens encercla, com un planeta volta pels laberints d’un territori anomenat cos.” (IV, f. 2)⁸³⁴. A III, f. 36 ja llegíem: “el nostre territori és el nostre cos: el nostre temps”. La sang personificada empresona el nosaltres. La sang esdevé el terme real de dos símils; en el primer es compara la sang (A) amb la “llum secreta de les plantes” (B1). En el segon símil la sang -el terme real- és el·lidida; ara se la compara amb un “planeta” (B2). Hi ha en els símils una hiperbòle i una gradació *in crescendo* i en paronomàsia: passen de les plantes a un planeta. La sang esdevé la matèria primera per a l’enunciador, com si fóra una d’eixes essències de la filosofia presocràtica.

Navarro empra tres “sangs” i 3 sinònims verbals: “circula [...] encercla [...] volta”. El terme imaginari “llum secreta de les plantes” sembla, al seu torn, una metàfora en absència (B) de la saba (A) o de la fotosíntesi (A); en tot cas, la claredat de la “llum” i la fosca del “secret” s’oposen en antítesi. Potser hi ha al darrere la llum negra de l’alquímia. La saba apareixia a II, f. 8 aplicada també a l’animal, no al vegetal: “¿Quin déu ens ha permès de mirar els ulls de la llum, la saba dels ocells?” (II, f. 8). El segon símil recupera les imatges astronòmiques de passatges anteriors: “com un planeta volta pels laberints d’un territori anomenat cos”. Hi ha una xicoteta al·legoria: el nosaltres es metonimitza en “cos” (A) i aquest es metaforitza en espai o “territori” (B) estel·lar; la sang (A) esdevindrà un “planeta” (B) que el “volta”; però el seu trajecte no és extern, sinó intern: “pels laberints”⁸³⁵. Els vasos sanguinis són “laberints” indefugibles car la vida en depèn. La imatge del cos com a presó és ancestral i religiosa.

El paràgraf inicial conclou així: “Podríem dir que som la sang, i no ho som; xicranda florida de juny als jardins arruïnats del temps.” (IV, f. 3/4). El nosaltres pren la paraula; empra una metàfora *A és B* on ell mateix, és a dir, el nosaltres (A) es redueix en sinècdoque a “sang” (B); a continuació desmunta la pròpia afirmació metafòrica: “som la sang i no ho som”. La darrera frase

⁸³² Nietzsche escriu a *Ecce homo*: “Mi sangre circula lentamente.” (2002b: 26); relaciona aquesta velocitat amb la “voluntad de letargo invernal” pròpia d’un faquir o de Buda (2002b: 34).

⁸³³ Hi ha tres frases seguides més amb un hexasíl·lab inicial. A la f. 2 hi ha una certa harmonia vocàlica de la o oberta: “volta [...] territori [...] cos”.

⁸³⁴ Aquest procediment ja el trobàvem al paràgrafs 11 i 12 de la II part i 1 de la part III. Primer una imatge real descrivint un moviment (camells, gavines, “boles de gel”) i després la literària. Pel que fa al planeta apareixerà més avall: “Aquesta llum és la llum de la memòria, freda i planetària; i la gramàtica no ens pot confortar.” (IV, f. 24/25).

⁸³⁵ A *Salvatge!* apareix un altre laberint: “Ens han mort en vida i ens han donat el significat de les cendres, el fil del laberint de les entranyes.” (II, f. 6).

exemplifica la negació del nosaltres: “xicranda florida de juny als jardins arruïnats del temps”; és a dir, sembla com si el nosaltres s’haguera mort. La “xicranda” i els “jardins”, els dos vegetals, “encerclen” circularment la frase. La “xicranda” (B) és el terme imatgístic del terme real “nosaltres” (A); la seqüència metafòrica de les frases seria: *A és BI, A no és BI; [sinó] B2*.

El “temps” també és un “territori” com el cos d’abans; el temps s’espacialitza i es concretitza en uns “jardins” que són “arruïnats”; aquest és un adjectiu temporal. L’adjectiu “florida” pot equivaldre a vital o renascuda, però també pot ser sinònim de “podrida”. Navarro recupera la imatge romàntica del jardí abandonat que apareixia sobretot a la part I⁸³⁶. El floriment de la “xicranda” sembla inútil o absurd dins la desolació del jardí. Ara bé, la “florida” pot ser un xicotet miracle. Si tornem a la paradoxa, sembla com si el nosaltres fóra alhora “sang” i no-sang; aquesta, però, seria la lectura correcta si posara “som la sang, i no la som.” Però el que posa és: “som la sang i no ho som.”; és a dir, “no som sang” > “no som això” > “no ho som”. De totes maneres el verb “Podríem dir”-ho no vol dir que realment ho siga el vosaltres. El llenguatge, com diuen els filòsofs, és una font de confusions i mentides. L’emissor-nosaltres juga a ser Déu, a ser una cosa i la contrària, però és un joc lingüístic només.

El segon paràgraf comença amb una descripció misteriosa sense verb: “El calze, la serp i el ginebre damunt la roca; aquella fotografia dels anys escolars i la mirada podrida del viilant de la tropa, sota els pòrtics. Sempre algú a l’aguait.” (IV, f. 5/7). El “calze” i la “serp” són símbols de la medicina; el calze s’empra en l’ofici de missa⁸³⁷. La “roca” podria ser una metonímia de la “muntanya” (inici I), “turó” (fi III) o “muntanyeta” (fi llibre). El “ginebre” segons el *DFab* punxa i és “emprat en farmàcia i per a aromatitzar la ginebra”. Els tres elements apareixien, circularment, a l’inici de la I part⁸³⁸. El sintagma preposicional “damunt la roca” cal relacionar-lo amb “sota els pòrtics” (f. 6) i més avall amb “Darrere els cortinatges” (f. 9); podríem concloure que l’enemic és pertot arreu. La idea del “cercle sanguini” del paràgraf anterior passa a ser un cercle negatiu com a presó vigilada; la “pistola” de la I part ens mena a la “tropa” següent: “aquella fotografia dels anys escolars i la mirada podrida del vigilant de la tropa, sota els pòrtics.” (IV, f. 6)⁸³⁹. En el passat o en el record, en el “jardí arruïnats del temps” hi ha dos pilars de control dels joves: primer ve l’escola religiosa i després el servei militar. Podríem dir que la sang s’associa a l’educació rebuda durant el franquisme; quan diem la sang volem dir la violència. La fotografia és un dels *hobbys* de Navarro;

⁸³⁶ “Les dàlies ja no creixen al jardí entre la llaca i la gallinassa.” (I, f. 9); o “Dies vindran de dolça pluja que amari aquest sequeral i faci créixer el lliri i la dàlia endormiscats en aquell angle de l’hort.” (I, f. 49), també: “Les estàtues dels jardins ja no em parlen.” (II, f. 11).

⁸³⁷ V. III, f. 20 i f. 21; també el joycià IV, f. 29.

⁸³⁸ “La Senyora deixà lliure la serp. Ginebra en la gola. El foc de l’arma li crema a la butxaca. *En la frontera d’Exizen em vaig embarcar per visitar la cala de Yozhizaki i veure els pins de Shiogoshi*. No, no és un somni. ¡Una altra copa, cambrer!” (I, f. 3/7).

⁸³⁹ Cal destacar en els dos passatges l’enllaç “podrida” i “sota”; el mal o el dimoni són ocults sota l’esperança del bé; el llop sota ovella. L’altre sota del llibre: “Senyora dels lliris, sota els tendals, enmig de la plana, el meu cavall es mor de set.” (I, f. 14).

en *Duncomdra* veiem el protagonista o *alter ego* de Navarro fent “Clic.” de quan en quan.

No sabem què es veia a la fotografia: pot ser es veu la frase inicial del paràgraf: “El calze, la serp i el ginebre damunt la roca.”; sembla açò un bodegó. En tot cas, l’enemic apareix en forma de militar; la seua mirada metonímica és podrida: violenta, potser inquisidora, cercadora de pecat i infracció; o morta. Potser és un record negatiu del servei militar; recordem la “caserna” del primer Jàfer o *Coll de serps* de Cremades. El “nosaltres” torna a aparèixer per denunciar aquesta poca llibertat: “Sempre algú a l’aguait. ¿No en tenim prou amb els astres? Darrere els cortinatges la llampada de l’ull, la veu profunda de les aigües que poden.” (IV, f. 7/9)⁸⁴⁰. En la interrogació retòrica el nosaltres (o el jo líric) intenta guanyar-se la complicitat del lector/a. Cap a la fi de la III part llegíem: “que no cal llegir les cendres?” Els “astres” es personifiquen com ullets celests. La “llampada de l’ull” pot ser una metàfora *B d’ A*; l’ull (*A*) metonímic i anònim esdevé una arma o un *flash* fotogràfic; pot ser la boca “del canó” que llegim més avall (IV, f. 10)⁸⁴¹. També pot ser una metàfora *A de B*; ara la “llampada” (*A*) crearia la llum, la visió, l’ull (*B*); el “llamp” havia aparegut al poema I (f. 44); allí “covava a les esplugues”.

El mot “cortinatges” ens suggereix un escenari (v. II, f. 18, “ànima”), un cinema (v. II, f. 38) però també les lianes dels boscos com deia a *Bardissa de foc*⁸⁴²; en aquest cas, l’ull podria ser el del tigre de Blake tan car i eròtic per Navarro o el del lleó o caçador (v. III, f. 25/26). En un altre passatge les mirades eren cercades pel nosaltres, no temudes (v. II, f. 26). El més interessant és que l’“ull” apareix associat a la “veu”. Aquesta no és humana, sinó que pertany a unes “aigües” personificades; l’adjectiu “profunda” pot aplicar-se tant a “veu” (greu, d’ultratomba) com a les “aigües” (abís⁸⁴³). En tot cas, el verb “poden” ens remet al “llepó sec” dels estius (I, f. 19), a la “mirada podrida” (IV, f. 6), i també potser a la “xicranda florida” (IV, f. 4). Els mots “florida” i “poden” apareixen a la fi del dos primers paràgrafs.

Al tercer paràgraf Navarro enllaça cinc imatges com si fóra cinema: “El fum surt pels canons de les pistoles. Cossos de boca oberta per les escales. Lleons fugits⁸⁴⁴ de les gàbies. Les copes enverinades. La pau torna als semblants dels humils vigilants.” (IV, f. 10/14). Ens recorda la violència, les imatges i el muntatge d’Eisentein: l’escalinata d’Odessa, els lleons/ vigilants etc. ;

⁸⁴⁰ Com en *Bardissa de foc*: la preposició “darrere” “Darrere els cortinatges la llampada de l’ull, la veu profunda de les aigües que poden.” (IV, f. 9); també “a l’altra riba” de *Salvtge!*: “Dies de pau per a la nostra ànima que ha oblidat les hores a l’altra riba.” (I, 5è, f. 36).

⁸⁴¹ Recordem *Bardissa de foc*: “Sento com tibes l’arc i els teus ulls que m’espíen.” (“Mussol a les ruïnes”, VIII).

⁸⁴² “Més enllà de la fi del món, rera cortinatges d’inabastables selves, et vaig estimar.” (“Lluna de terra”, V, f. 3).

⁸⁴³ V. II, f. 2: “pàtria de l’arrel”; o “acabar com el cos d’un cadàver a les planures abissals, en una mar tota nevada.” (II, f. 20).

⁸⁴⁴ Els altres “fugir” són: una fugida eròtica a “Me’n fujo amb el teu suc dins la pell d’una carabassa, romeu del teu mapa, a les altes terrades;” (I, f. 30); una fugida positiva i mística a “Fugir-se’n amb els núvols raptat pel vent de l’alta muntanya.” (I, f. 42). I també fugides negatives; una de covard: “fugir amb el guany a altres terres, comprar el silenci de qui sols coneix el silenci.” (II, f. 13); i una altra letal, la d’Hipàtia: “els cavalls se te’n fugen pels cels del camp;” (III, f. 4); aquesta resta sense cavalls, sense nom, sense vida.

alterna el primer pla i el pla general. Les persones es redueixen a “cossos” metonímics. Les pistoles i el muntatge també ens remetent al primer Gimferrer, aquell a qui Navarro ret homenatge a *Carn fresca*.

Navarro col·loca els dos verbs d'acció en la f. 10 i 14, deixant els tres del mig sense verb. Quasi hi ha una seqüència narrativa verbal: “surt [...] oberta [...] fugit [...] torna.” La “pau” és falsa, imposada, com la dels 25 anys franquistes. Els “vigilants de la tropa” poden ser els mateixos del paràgraf anterior (IV, f. 6); ja han acomplert la seua missió executora i, hieràtics, tenen l'ànima en pau. La càmera només ens enfoca el seu “semblant” metonímic. Són persones que maten els seus “semblants”, és a dir, persones; es un mot molt cristià. Després es llaven les mans, com el rector de la fi del llibre; complien ordres, eren “humils” i obedients; com els nazis o els *kappos* en els camps de concentració. La paraula “humil” també pot referir-se a “pobres” crematísticament; s'oposa moralment al “podrit” (f. 6) i “puden” (f. 9). Pasolini defenia els *carabinieri* emigrats i pobres, “humils”, contra els atemptats terroristes de l'esquerra a la fi dels 60. L'emissor protesta per l'ordre imperial; “no en tenim prou amb els astres?”, diu àcratament. Les copes són “enverinades”; han posat en lloc de ginebre, o dissimulant amb ginebre, verí de serp (IV, f. 5). Després de beure Sòcrates la cicuta, la pau torna a Atenes. Des del punt de vista sonor, rimen a la fi del tercer paràgraf tres frases (“escales [...] gàbies [...] enverinades”); dues d'aquestes són heptasíl·labes. Rima internament l'alexandrí final: “La p[au] torna als sembl[ants] [6] dels humils vigil[ants] [6].”

El paràgraf quart arranxa així: “Comença el temps. L'home se sap salvatge.” (IV, f. 16); potser com a *Bardissa de foc*, el temps o el llibre comença després de la mort causada pels “vigilants de la tropa”. En tot cas, la concepció del temps implica l'etern retorn. Se sap que l'home prehistòric, el d'abans del temps, era salvatge. No sabem quin temps és aquest; abans hem trobat el de la claredat (I, f. 21 i 43) i el de l'alegria (v. III, f. 41). La concepció del temps sembla lligada a la claredat de la intel·ligència; Déu crea Adam (II, f. 7/8) i tolera el pecat original (III, f. 20); en concedir-li la parla i el coneixement, l'home pateix. Recordem el títol: *Salvatge!* L'home continua sent animal; per això obliga Sòcrates a suïcidar-se i la “pau” torna (IV, f. 14). El salvatge “nia” en l'home civilitzat i el nega. El veiem com un primat qualsevol netejant-se: “Mata polls i aixafa llémenes que nien als cabells calents.” (IV, f. 17); els “polls” i les “llémenes” ens remetent a la sang de l'inici de la IV part. Hi ha una al·literació de la sibilant, de la lateral i una rima als “cabells calents”.

De sobte, l'enunciador anònim apareix, parla: “Aquest discurs d'orat a punta de dia.” (IV, f. 18); el díctic ens remet a la metapoesia: els lectors/es llegim el “discurs” de l'enunciador. Aquest “discurs” és inhumà, salvatge, en el sentit d'“orat”; la follia havia aparegut anteriorment; en tot cas, totes les paradoxes, les contradiccions, l'irracional de la poesia participa d'un rebuig a la llengua purament comunicativa o funcional. L'enunciador, boig, no sap que té doble personalita; quan

parla/escriu en lloc de monòleg es pensa que fa un diàleg: “Diàleg amb imatges tangibles, saboroses, materials.” (IV, f. 19); la “imatge” metapoètica és sinestèsica: la literatura pot ser auditiva i visual (“amb imatges”) però mai tàctil (“tangibles”) o gustativa (“saboroses”). Els ximpanzés es mengen els polls. La materialitat de l’escriptura la fa corporal i per tant finita. Navarro torna a emprar el mot “matèria” a la fi del paràgraf: “Som un munt de matèria, un eixam de mosques a la fi del microscopi. Dies al rellotge de la lluna.” (IV, f. 20/21).

Ja no som ni tan sols “la sang” del paràgraf inicial de la IV; som la sang “arruïnada”. Hem passat del “Comença el temps” “a punta de dia” a “la fi del microscopi”; la follia i la ciència s’alien. La metàfora *A és B* identifica i redueix el nosaltres (A) enunciator a animal ínfims: a “mosques” carronyeres. També abans havien aparegut els “polls” (IV, f. 17). Més avall apareixerà el fem⁸⁴⁵. “A la fi” sempre arriba la mort: aquesta afecta tant el que necessita de “microscopi” per veure’s com el necessitat de telescopi (frase final). Abans llegíem: “no en tenim prou amb els astres?” (IV, f. 8). Ara és l’ull del científic qui vigila. La vida esdevé “un munt” desordenat o “un eixam” ordenat, però a la fi sempre hi ha la mort i l’ull del Déu-científic.

La imatge final de paràgraf sembla exemplificar l’absurditat de la vida, d’aquest ser-per-a-la-mort⁸⁴⁶ La darrera frase diu: “Dies al rellotge de la lluna”; és enigmàtica i absurda; la lluna és nocturna, no participa del dia. Els rellotges a més són de sol, no de “lluna”. La lluna del temps, els rellotges i les torres havien aparegut ja en l’obra navarriana. Mesurar el temps és fer que “comence”.

Al cinqué paràgraf arriba la desesperada rebel·lió de l’home que “se sap salvatge” (IV, f. 16). Assistim als seus intents per sobreviure: “L’home salvatge per no morir-se inventà la paraula.” (IV, f. 22); això ja ho deia a un passatge anterior, aplicat al nosaltres: “Inventem la llum de la llum, les pedres de foc, en aquest espai de llarga fosca. Si aquesta mor, és l’altra la que mor.” (III, f. 43/44). La intel·ligència, les llums de la persona arriben amb la troballa, amb “l’invent”; la paraula no és ací obra de Déu sinó de l’home mateix. “L’home se sap”, és a dir, es coneix a si mateixa, com el lema de Delfos. El que sap, però, és la violència, l’anticivilitat: l’home sap que no sap res. La paraula totpoderosa sembla ajudar a viure; la paraula (la cristiana també) salva; i tanmateix, com llegíem en un passatge anterior, açò és inútil: “Hem esdevingut bèsties tot creant la paraula, hem esdevingut objectes d’un desert de llunes, tatuatges sense pell.” (II, f. 4).

Només quan l’home “se sap”, “se sap salvatge” (f. 16) i només quan “se sap salvatge” pot ser “L’home salvatge” (f. 22). En Dret es diu que el desconeixement de la llei no eximeix el càstic; ací

⁸⁴⁵ El llibre començava amb “El fem cremant-se al defora.” (II, f. 24); ara passem del fora a l’enmig “El nostre cos que es rebolca en un llit de fem i d’esperma, d’or i de saliva; perquè la vida més neta sorgeix de la immundícia.” (III, f. 28); a l’entre: “Idear una altra vida, en un espai limitat, per uns pocs, per uns porcs avesats a rebolcar-se entre pixum i immundícies.” (IV, f. 34). I com ací, som fem “a la fi”. A la “puresa” dels “Cossos purs i ànimes pures:” (IV, f. 35) li segueix el podrit del soldat vigilant: “la mirada podrida del vigilant de la tropa, els jocs de mans sota les sotanes.” (IV, f. 36); també a IV, f. 6.

⁸⁴⁶ V. II, f. 4 que tot seguit citarem.

intuïm que el coneixement de la llei afavoreix el càstic. La paraula/saber és alhora motor de la vida i de la mort. “L’home”, que és sempre “sol” en la poesia navarriana, es rebel·la: “Per no restar sol imaginà l’altre, l’arbre, el cérvol, les aigües del cel i del riu.” (IV, f. 23). Que l’home l’“imagine” no vol dir que el món existís fora d’ell. L’enumeració natural és un circumloqui del món; és l’home/Déu qui “imagina”, pensa, és a dir, parla del món, del “camí” (III, f. 9); parlar és fer perlocutivament; anomenar és crear. Per véncer la solitud solipsística, Déu donà a Adam el nom: imagina “l’arbre” per a l’arbre...⁸⁴⁷.

Metapoèticament, alguns d’aquests substantius apareixien en passatges anteriors; per exemple, l’“altre”: “Som nosaltres, o és l’Altre que habita en nosaltres?” (III, 34). És a dir, el doble, l’Altre de Rimbaud. “Per no restar sol” el poeta o la persona escriu i intenta establir un “Diàleg” (IV, f. 19) amb allò percebut pels sentits: primer amb el pròxim, com els altres salvatges i el seu hàbitat (arbre); i després amb la caça (cérvol) i l’agricultura etc... L’home -també la dona- necessita contar-ho i recordar-ho: en pintures rupestres. Després lloa i s’interroga pels esperits de la natura: “No en tenim prou amb els astres” i ara amb les “aigües del cel i del riu”? Després dialoga amb els Déus, després amb Déu, després aquest mor (com en Jean-Paul o Nietzsche). I alhora i sempre “l’home” dialoga amb el lector/a per passar a la història i que el lligi i el recorden.

Però, de sobte, els seus anhels s’estronegen: “Aquesta llum és la llum de la memòria, freda i planetària; i la gramàtica no ens pot confortar.” (IV, f. 24/25). Torna Navarro a unir com a IV, f. 9, la “llum” (allí “ull”) i la “gramàtica” (allí “veu”). La llum que l’home, com Prometeu, robà o creà és inútil, com la poesia; és a dir, que “aquest” text que llegim és impossible. La paradoxa és clara: la llum és “freda”, no escalfa ni conhorta. Déu és Llum i també Verb, Logos, Ordre, Gramàtica. Fins i tot per als enciclopedistes del s. XVIII. Ja ho va dir Nietzsche: “La “razón” en el lenguaje. ¡Oh, qué vieja hembra estafadora! Me temo que no nos libraremos de Dios mientras sigamos creyendo en la gramática. . .” (Nietzsche: 2011: 170). Com deia el pensador, el llenguatge i Déu són arbitraris, pures “mistificacions” (III; f. 38) o “invencions” (IV, f. 23). Malgrat la hipèrbole “memòria [...] planetària”, els “planetes” no tenen llum pròpia, sinó que reflecteixen la dels astres; la llum dels estels ens arriba però alguns d’aquests fa anys que són morts, a anys llum, freds com els records.

Més amunt hem llegit: “Inventem la llum de la llum, les pedres de foc, en aquest espai de llarga fosca.” (III, f. 43). Ara llegim que “Aquesta llum” no és “la llum” sinó la “llum de la memòria”, és a dir, no la llum present sinó la que ja no és o refem dins del cervell. No la llum d’un astre, és a dir, pròpia. Som com els planetes, sempre al voltant de Déu-Sol. Com hem llegit més amunt: “No en tenim prou amb els astres?” La “memòria” havia aparegut anteriorment associada al “fred” o a l’ “hivern”⁸⁴⁸. El paràgraf acaba amb un consell: “Desconfieu, doncs, de qui ens encalça,

⁸⁴⁷ Imagina l’A(ltre, rbre). *Comença el temps* alfabètic. Sobre la lletra A i el doble vegeu *Bardissa*.

⁸⁴⁸ “Viure és viure la memòria, vendre les estacions de l’any al millor postor; fugir amb el guany a altres terres,

malalt de ràbia, per les sendes dels misteris de l'alba.” (IV, f. 26).

Front al fet que “La nostra sang circula lentament per les venes” hi ha algú que corre i ens encalça: potser per matar-nos. Potser és la llum: “I vindrà la llum” (I, f. 19). Aquest encalçador pot vindre a cavall. Pot ser Déu, el propi jo, l'Altre, la seua Ombra o el Temps, que “comencen” amb l'alba. Potser és l’“orat a punta de dia.” (IV, f. 18); “orat” i “malalt” poden ser sinònims. Si Déu és Verb i Llum, quan parle potser ens dispare i morim; llegiem a *Bardissa de foc*: “Parla, parla, aixafa aquest cervell amb les rodes del teu carruatge!”. L'alba apareixia com moment de felicitat a la fi de la III part de la mà de l'Ella; ací, però, sembla un moment de mort; els misteris es concretitzen espacialment en camins xicotets, en “sendes”: “Desconfieu, doncs, de qui ens encalça, malalt de ràbia, per les sendes dels misteris de l'alba.” (IV, f. 26). “Les sendes dels misteris de l'alba” sembla una metàfora *B d'A*; l'alba (*A*) és un “misteri” (*B*); i el “misteri” (*A*) són “sendes” (*B*). Paradoxalment, amb l'alba i la Llum arriba el secret, l'ocult, el “misteri”, el que és fora de la Llum de la Raó. A la fi de III, Ella promet al nosaltres que arribaran a Cam. No sabem on menen aquestes “sendes”⁸⁴⁹. Potser cal “desconfiar” també d'Ella. Trobem al paràgraf cinquè un aforisme d'hendecasil·labs: “Aquesta llum és la llum de la memòria [11] [. . .] i la gramàtica no ens pot confortar. [11]”. La darrera frase del paràgraf s'al·litera de laterals i rima *en a/a*: “en calça [...] ràbia [...] alba”; la fuga sembla aèrea.

Al sisè paràgraf llegim, com al quart paràgraf, una sèrie d'assassinats:

El roser compta els pètals de les seves roses. El sacerdot matant el boc llença el ganivet a les flames. El bol ple de sabonera damunt el marbre. Rituals de la por per a la tribu. Llet i mantega. (IV, f. 27/31).

El paral·lelisme és clar. Morfològicament passem de més a menys; pel que fa als verbs es passa d'un verb personal (“compta”), a un verb no-personal com el gerundi (“matant”) i a la fi a la manca de verb; quant als substantius es passa de tindre articles determinats (“El roser” o “El bol”) a ser adeterminats (“Llet i mantega”). Les frases, com la vida, van a poc a poc escurçant-se.

Els assassinats del sisè paràgraf són cronològics: un és atemporal, l'altre passa en l'antiguitat i el tercer és contemporani. La primera frase sembla un bell suïcidi: “El roser compta els pètals de les seves roses.” (IV, f. 27); la imatge és molt bonica i senzilla; el roser es personifica i juga al m'estima-no-m'estima; els pètals esdevenen dies de menys com al conte *La bella i la bèstia*; és una mort “salvatge”, al marge de l'home. La segona frase ja és un sacrifici humà; és religiós i ocorre en l'Antiguitat: “El sacerdot matant el boc llença el ganivet a les flames” (IV, f. 28); a l'inici del llibre

comprar el silenci de qui sols coneix el silenci. Fa fred, germà.” (II, f. 12/14) o més avall va unida a l'hivern i a la mort: “Digueu-me on, a l'hivern, viuen el llop i la serp. Els bancals de la memòria ¿qui me'ls ha empedregat? ¿Qui em deslliurarà d'aquesta boirina malaltissa de pantà?” (III, f. 11/13).

⁸⁴⁹ V. per exemple, III, f. 6 i 8.

també el ionqui llençava la cullera de la droga, que era la prova del crim (I, f. 15); ací és el sacerdot qui vol evitar el càstic. Si relacionem els dos llançaments, trobem la màxima marxista: la religió és l'opi del poble, és a dir, de "la tribu". Fixem-nos que el roser compta els "seus" pètals; ací, però, el "boc" no és del sacerdot.

La tercera frase o assassinat ja ocorre en l'edat contemporània; ens recorda l'inici de l'*Ulisses* de Joyce: "El bol ple de sabonera damunt el marbre."⁸⁵⁰ (IV, f. 29); allí el personatge de Mulligan parodiava de bon matí, a la torre, la missa cristiana. La frase quarta sembla continuar el to de denúncia de Mulligan i s'oposa a les 3 frases anteriors: "Rituals de la por per a la tribu." (IV, f. 30); la "tribu" és un "munt" o "eixam" de gent (IV, f. 20). El que ens sembla dir és que si la "tribu" - de qualsevol època històrica- creu o "confia" (IV, f. 26) en els déus o en Déu és a causa de la "por"; les persones temen el càstic terrenal o ultraterrenal. La crítica a la Fe continuarà als paràgrafs setè i huitè. La darrera frase del sisè paràgraf diu només: "Llet i mantega." (IV, f. 31); potser fa referència al matí de Mulligan o potser al "ritual" del desdijuni; és a dir, el moment del dia en què "Comença el temps" (IV, f. 15), a l'alba (IV, f. 26). Aquest "Llet i mantega" ens recorda el *Llet i vi* de De Palol, l'inici de l'*Ulisses*, però també el "Quan em penso em nego: flama i cera" de *Bardissa de foc* (fi de "Lluna de terra", VIII). És com si diguera som "Llet i mantega", és a dir, llet i derivat de llet, som i no som, Alfa i Omega; o si voleu "som la sang i no ho som" (IV, f. 3). El desdijuni o el ritual de la comunió de la missa són també "imatges tangibles, saboroses, materials" (IV, f. 19); com diria Mallarmé, són mots per a la tribu.

El setè paràgraf continua amb la denúncia de la falsedat de la religió amb dos dodecasíl·labs: "La mentida com a veritat necessària [12]. Creure en l'esperança per poder esperar. [12]" (IV, f. 32/33); la creença en Déu o en una altra vida és "mentida" o com deia abans "mistificació" o "invenció" (III, f. 38 i 43 i IV, f. 22/23); són mentides pietoses amb l'intent de perpetuar-se en el cor o cap de la gent. Parafraçant l'obra de Beoci, la creença o la fe és una mena de "consol" (II, f. 27) per la Teologia o la Religió⁸⁵¹. A la segona frase Navarro juga amb l'etimologia del mot "esperança": "Creure en l'esperança per poder esperar."; és una tautologia, o si voleu un cercle viciós. Torna el nominalisme: si algú creu o confia és perquè algú -postser ell mateixa- ha inventat el concepte "esperança". Com diríem en valencià: s'ho diu i s'ho creu. A continuació la crítica sembla centrar-se en l'invent de la vida ultraterrena: "Idear una altra vida, en un espai limitat, per uns pocs, per uns porcs avesats a rebotar-se entre pixum i immundícies." (IV, f. 34); la "idea" ens remet a Plató i

⁸⁵⁰ Cal relacionar aquesta frase amb un altre "damunt" i "roca": "El calze, la serp i el ginebre damunt la roca;" (IV, f. 5); pot ser són el marbre i el calze de l'eucaristia verinós. Els altres "damunt" del llibre són el figurat: "una pedra negra damunt els seus ulls;" (III, f. 6); i els descriptius paisatgístics: "Les veles esgarrapades damunt la coberta." (I, f. 10) i "Les gavines planegen per damunt dels camps d'arròs." (II, f. 32).

⁸⁵¹ Contra açò escriu Nietzsche: "El *débil* no es dueño de conocer: los *décadents* tienen necesidad de la mentira, ella es una de sus condiciones de conservación." (Nietzsche, 2002: 78). També afirma que cal "cortar la raíz de la necesidad metafísica de la Humanidad"; en la nota 122 Sánchez Pascual indica que és un atac al capítol XVII d'*El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer.

l'espai limitat" al món o a la Cova; "idear" ens mena a l'"inventar" o "imaginar" abans esmentats o al "creure".

Aquesta frase és ambigua per culpa de les preposicions. No sabem si la voluntat d'apertura o d'expansió que suposa "en un espai limitat" depén d'"Idear" o d'"altra vida"; en el primer cas llegim: "idear, en un espai limitat, una altra vida"; al capdavall és l'objectiu de tot creador; amb l'abecedari es crea tot un món-llenguatge, com diria Wittgenstein. En el segon cas llegim: "Idear una altra vida en un espai limitat"; és una paradoxa; ja que tota vida té límit.

També la preposició "per" és ambigua en la frase: "Idear una altra vida, en un espai limitat, per uns pocs, per uns porcs avesats a rebolcar-se entre pixum i immundícies." (IV, f. 34); el "per" ens pot indicar: en primer lloc l'origen de la idea (qui la té); és a dir, la idea és inventada per uns "pocs/porcs"; en segon lloc la finalitat (per a qui és la nova vida), ço és, l'altra vida serà només per a uns "pocs/porcs", fet que decidiran aquests; el "per" també pot indicar la causa del límit (els culpables), és a dir, l'espai és limitat per culpa dels "porcs"; aquests són escarcellers de la fe contra les altres fes, llibertats o amors. També cal afegir que eixos "porcs" són ambigus; són humans (com els de Circe) perquè pensen; ara bé, sembla que pensen malament, porcament.

Nietzsche deia que la "moral cristiana" era la "Circe" de la humanitat i dels pensadors anteriors a ell⁸⁵². Si abans trobàvem els mots col·lectius "munt" i "eixam" (IV, f. 20) ara trobem un ramat de pocs; no en l'"erola" (I, f. 41) sinó en un "espai limitat"; aquest pot ser la cova de Plató o de Circe. Els bens de Déu són ací insultats com a "porcs". Aquests porcs volen deixar de ser porcs, és a dir, pura biologia; volen alliberar-se de "pixum i immundícies", renunciar al que són "avesats" i "Desentendre's del cos. Amollar el bestiar a l'erola. Fugir-se'n" (I, f. 40/42). Com diuen els italians: *Porca miseria*.

En tot cas l'espai és descrit com un estable pudent; ja abans havíem llegit un passatge semblant: "El nostre cos que es rebolca en un llit de fem i d'esperma, d'or i de saliva; perquè la vida més neta sorgeix de la immundícia." (III, f. 28). Sembla que les persones participen de la vida impura o el seu sinònim "inmunda" però ací no sembla que hi haja cap escapatòria alquímica o miraculosa. Diuen en castellà: "Santo que caga, no vale nada". Front al corporal i fecal ("pixum, immundícies") s'oposa la frase següent: "Cossos purs i ànimes pures: "; la metonímia ("cos", "ànima") indica el tot de les persones; l'associació del "pur" a l'ànima hauria de ser tautològica; en canvi, associar el "pur" a la matèria ("cos") és paradoxal. La repetició no deixa de ser irònica; és com si l'emissor dubtara de la resurrecció de la carn, i fins i tot de l'ànima.

Aquest ideal de puresa no sembla possible sense que hi haja "sempre algú a l'aguait" (IV, f. 7); fixem-nos en els dos punts: "pures: la mirada podrida". La mirada de Déu és en tot. Ací, l'ordre, com abans la "pau" (IV, f. 14), és garantida per uns "pocs" poders fàctics i repressors heretats també

⁸⁵² A l'*Ecce homo* (Nietzsche, 2002: 70, 141 i 142).

pel franquisme: l'exèrcit i l'església: "la mirada podrida del vigilant de la tropa, els jocs de mans sota les sotanes." (IV, f. 34/36); Navarro havia ja emprat la "mirada" acusatòria abans: "aquella fotografia dels anys escolars i la mirada podrida del vigilant de la tropa" (IV, f. 6). Potser l'enunciador recorda malament els "anys escolars": les "sotanes" serien una sinècdoke del rector i els escolanets. Els "jocs" poden ser agradables i buscats o forçats. No sabem a "quins jocs" es refereix l'enunciador; poden ser sexuals o poden ser els "invents" metafísics abans esmentats. Aquest passatge és ambigu; també ho és el final del paràgraf setè, que diu així: "Fill meu, fill meu, dorm al meu braç." (IV, f. 37). No sabem qui parla. Pot ser un "pare" -religiós o no- pedòfil; o bé un familiar aconhortant un fill; potser és Maria en la *pietà*. Abans havíem llegit una altra escena de dormida: "Cansats el son ens arriba al peu d'una alzina." (fi d'I)⁸⁵³. Rimen en el paràgraf 7 en paronomàsia "pocs [...] porcs." i, és clar, els dos "Fill meu".

El huitè i darrer paràgraf de la IV part i del llibre continua amb la reflexió sobre la vida i la religió. El paràgraf només té dues frases. La primera diu: "Condemnats a tenir fe errem per la pell de la terra, pugem eternament la muntanyeta carregats amb la fusta, i els savis lladres ens escupen, tot rient-se'n." (IV, f. 38). S'explicita ara el nosaltres, desaparegut des del paràgraf quart d'aquesta part IV. El nosaltres tanca el llibre i l'enllaça circularment; ja que a l'inici del llibre llegíem: "Ara pugem tots la muntanya."⁸⁵⁴; fixem-nos que pugem "tots", no només un "pocs porcs" (IV, f. 34).

El càstic és pesat malgrat que la "muntanya" ha estat des de la fi de III ("turó") reduïda a "muntanyeta"; potser és un toc irònic, ja que l'hiperbòlic "eternament" sona a càstic grec o infernal; l'altre adverbi en *-ment* de la IV part, a l'inici, era "lentament" (f. 1). La Passió⁸⁵⁵ del *Via Crucis* no s'acaba mai; sembla dir-nos que no vindrà la Salvació ni la Verge a dur "consol"; ningú no veurà la terra de Cam (fi de III). La terra de Canaan és maleïda per Noé perquè Cam, el seu fill, el veu nu al "tendal". La natura és humana, massa humana. La fusta sembla la Creu més que l'objecte de càstic. Els lladres, però, no són bons ni dolents, ni crucifixats; són baix i "ens escupen, tot rient-se'n" com els del Bosco. Són els savis de la Bíblia, allí els Jueus i ara, en l'actualitat, els Doctes de l'Església catòlica, els "pares" figurats o no. Ho hem llegit abans: "L'home se sap" i és "salvatge" (IV, f. 16). Crist sí que mor en la Creu; no se salva com Isaac.

Mentre, "El capellà s'ha rentat les mans amb aigua neta." (IV, fi de llibre, f. 39). Escriu Marrugat: "Vivim eternament la passió de Crist perquè, com ell, som el Verb encarnat (...) Perquè creiem en el Verb i ens sacrificuem per ell mentre el capellà se'n renta les mans." (Marrugat, 2013:

⁸⁵³ El tercer verb dormir s'aplicava a plantes: "Dies vindran de dolça pluja que amari aquest sequeral i faci créixer el lliri i la dàlia endormiscats en aquell angle de l'hort." (I, 49).

⁸⁵⁴ Hi ha dos verbs d'alçament més; el primer també és bíblic: "Alcem els braços i lloem l'home que arriba muntat en un ruc." (I, f. 57). I l'altre, camuflat amb el "s'encela" s'oposa a "baixar" dins del mateix passatge: "Els caps del vent es rebenten al velam mentre la lluna s'encela i la carrasca s'aflama, i baixen les esferes, la còrpora de l'ànec salvatge que voreja els boscos minerals." (I, f. 2). L'altre verb de descens és un caure: "El cavaller caurà del cavall." (I, fi de 2n, f. 20).

⁸⁵⁵ També *Bardissa de foc* incloïa una "passió" pasoliniana; el llibre acabava amb una "passió", sí, però metapoètica.

357). Com Pilat, cal rentar-se les mans, és clar, amb aigua⁸⁵⁶, i sobretot neta. Aquesta aigua, però no és sagrada: “ens curem les nafres i llavem amb aigua sagrada els pecats que no hem comès.” (III, f. 42).

Com a conclusió direm que a *Salvatge!* Navarro opta de ple per una poesia, si no filosòfica, almenys “de pensament” com diria Steiner; aquesta línia s’apuntava ja a la fi de *Bardissa de foc* i sobretot a les peces curtes “Moira” i “La paraula no és l’èsser” de la fi de *La païra dels crancs*. Opta per una poesia de pensament, de reflexió, sense deixar, però, de treballar la Imatge.

6. 2. Consideracions generals

Primer reproduïm com a curiositat els fragment eliminats -cas únic en Navarro- de *Salvatge!* Després analitzem tres aspectes generals del llibre: el títol i els animals, l’espai vegetal i líquid i, per últim, el temps.

6. 2. 0. Textos eliminats de *Salvatge!*

Els dos fragments següents pertanyien a la part III:

Quan ens faran esdevindre arrepençats de l’amor? El temps de les denúncies ja ha començat. Una falsa prosperitat ens amenaça. I després de la delació, què? Haurem de canviar de rostre, de cos i d’explorador? El vesp penja com un pernet a les portes. Una ganyota s’insinua al rostre de tots els rostres. (7é paràgraf)

Soldats, sota les tendes, escoltem el treball de les formigues, besem la terra i mengem la terra. L’horitzó és la cursa d’una javelina; més enllà hi és el present: Aquesta taula de fusta, els papers, el sol encalat a les bastides. (penúltim paràgraf).

Desconeixem el motiu pel qual Navarro els eliminà; potser eren fragments massa explícits i prosaics. Navarro elimina amb ells el penediment, la traïció -amorosa o no- i la descripció factual o referencial del jo-escriptor.

6. 2. 1. El títol i els animals.

El mot “animal” apareix explicitat en aquest passatge: “Animals assetjats, els interrogants ens fan de corona; monarques d’Enlloc, el nostre territori és el nostre cos:” (III, f. 35/36); ací ja

⁸⁵⁶ Tots dos adjectius “aigua sagrada” i “neta” són inútils: un per i l’altre per tautològic. La resta d’aigües del llibre són naturals: “Per no restar sol imaginà l’altre, l’arbre, el cérvol, les aigües del cel i del riu.” (IV, f. 23) i “el nostre temps l’aigua muda dels aljubs, de les coves de vidre.” (III, f. 37); també és pleonàstica com el “neta” anterior aquest “muda” aplicat a aljubs; o el “ja no em parlen” de les estàtues de II, f. 11.

trobem la dualitat de la persona; per una banda el seu cos és la part bestial; i per això “Desentendre’s del cos.” equival a “Amollar el bestiar a l’erola.” (I, f. 40/41). Però, per l’altra banda, paradoxalment, allò que ens diferencia de les bèsties, la paraula o els interrogants (el voler saber), ens acosta a elles: “Hem esdevingut bèsties tot creant la paraula, hem esdevingut objectes d’un desert de llunes, tatuatges sense pell.” (II, fi, f. 4); potser la paraula fereix o crea malentesos, conflictes, no solament lingüístics com deien els positivistes lògics.

El *DFab* ens diu que “salvatge” vol dir “que viu en estat de natura, no domesticat [. . .] no cultivat; inhabitat, inculte”; també “incivilitzat”⁸⁵⁷; i “esquerp, rude, intractable, brutal.”; potser aquest siga l’origen de l’exclamació afegida per Navarro a *Salvatge* dins la *Tria personal*. No apareixen els animals nocturns o perillosos de poemaris anteriors com àguiles o mussols. L’adjectiu o nom que titula el llibre apareix ja a la cita inicial de Mireia Mur: “L’onada és l’ànec salvatge.”⁸⁵⁸. Els altres “salvatges” del text van units -en paradoxa- al seu contrari: la consciència, és a dir, la raó i l’amor, *la razo d’amors*. En primer lloc “L’home se sap salvatge.” (IV, f. 16) i per això “L’home salvatge per no morir-se inventà la paraula. Per no restar sol imaginà l’altre, l’arbre, el cérvol, les aigües del cel i del riu.” (IV, f. 22/23); aquest cérvol potser és rupestre; ja el trobem domesticat com un “boc” més avall: “El sacerdot matant el boc llença el ganivet a les flames” (IV, f. 28).

En segon lloc “salvatge” s’aplica a dos conceptes antònims abstractes i sentimentals com són la “tendresa” i l’“amor”: “Però també nosaltres tenim eixa tendresa salvatge per les coses, amants com som de les mirades, dels ulls avesats a les selves, guaites que controlen des de les altes talaies” (II, f. 26); els ulls recorden les selves perquè tenen memòria; en lloc dels guaites masculins trobem una vigilant femenina: “Ella [...] ens volia portar consol, llibertar l’ànima de les espines de la passió, sembrar el camp de la raó d’anemones silvestres, cometes de l’alba.” (II, f. 27); és a dir: Ella vol sembrar de salvatge la raó. El mateix trobem en aquest ribià “Salvatge amor”: “Salvatge amor que arribes i sembres de sal els camps de la contrada, incendies tots els cels, enfoneses la barca i l’illa, esborres dels mapes les mars, les muntanyes i tots els senderons que els tatuen: d’on vénis?” (III, f. 15); com en medieval, el nom “amor” pot ser femení, pot ser un “Ella”.

Entre els animals concrets hem vist ja els ànecs. Trobem també les seues cosines, les marítimes gavines: “Els gavinots es miren contents a la bassa del molí.” (I, f. 37) i “Les gavines planegen per damunt dels camps d’arròs.” (II, f. 32). Només canta en tot el llibre la granota: “Vora les sèquies han crescut els grejols, i rauca la granota entre l’aigua i el llepó.” (II, f. 10). Pel que fa als ocells, trobem el domesticat “aviram borratxo” (II, f. 9); apareixen els ocells units a la flora, com

⁸⁵⁷ Pel que fa a la incivilitat, trobem la bestialització de la persona com a porc: “Idear una altra vida, en un espai limitat, per uns pocs, per uns porcs avesats a rebolcar-se entre pixum i immundícies.” (IV, f. 34); o “El nostre cos que es rebolca en un llit de fem i d’esperma, d’or i de saliva; perquè la vida més neta sorgeix de la immundícia.” (III, f. 27/28).

⁸⁵⁸ Aquest ànec però sembla mort, caçat i ofegat: “Els caps del vent es rebenten al velam mentre la lluna s’encela i la carrasca s’aflama, i baixen les esferes, la còrpora de l’ànec salvatge que voreja els boscos minerals.” (I, f. 2) i “L’ànec salvatge al cor del velam.” (I, f. 46).

en la cadena alimentària i harmònica de la natura: “Quin déu ens ha permès de mirar els ulls de la llum, la saba dels ocells?” (II, f. 8).

Hi ha dues esmerles, no sabem si amb valor corellà, unides al cavall: “M’agraden les teves anques senyorejant entre els arbres, llepar-te la fondalada, Senyora i Senyor del vesc, parany de l’esmerla, tramontana de la meva espinada i de la meva cabellera.” (I, 3r, f. 22) i “A la Dama de l’Esmerla acompanyaven lleons i cavalls.” (II, f. 21). En principi aquests dos darrers animals semblen incompatibles. Els lleons, “fugits de les gàbies.” (IV, f12), en contacte amb l’humà s’humanitzen; és a dir, es fan cruels potser per necessitat: “No oblidem que el lleó vigila entre maleses, estén el llaç i espera.” (III, f. 25); per Navarro els felins –sobretot els tigres- tenen quelcom de sexual: “Vine i menja’m el coll, / arriba i grata’m l’esquena, esbardella” (I, v. 1/4); fixem-nos en les urpes que “graten”. L’insomni i en general el dolor sempre comporten una reducció al nivell de bèstia: “però no puc dormir, i güello com una rata:” (I, f. 31).

Si el cavall acompanyava la Dama, Crist arribava “muntat en un ruc” durant la Pasqua de Rams. I és que al llibre el cavall i el cavaller van associats no només pel lexema; de vegades mor el “cavall”, tal vegada correlat objectiu del jo: “Senyora dels lliris, sota els tendals, enmig de la plana, el meu cavall es mor de set.” (I, f. 14); de vegades dol el “cavaller”, potser *alter ego* del jo: “I vindrà la llum. El cavaller caurà del cavall.” (I, f. 20); potser cau perquè la llum és una llança i l’ha traspasat. L’associació genet/cavall més forta és en el nom “Hipàtia”; quan aquesta sàvia perd “els cavalls” del seu nom, es perd, és a dir, mor: “els cavalls se te’n fugen pels cels del camp;” (III, f. 4). En canvi, sembla positiva la fugida dels següents equins: “¡Els rossins, a galop, corren lliures per la clotada !” (III, f. 17). Més agradable és el trot orgasmàtic d’aquest passatge: “M’agraden les teves anques senyorejant entre els arbres” (I, f. 22).

Pel que fa als animals de terreny “salvatge” o incultivat, veiem “Els camells travessen les amples planures del desert.” (II, f. 28); o ja formant part del desert/sabana els esquelets dels búfals al costat de les pintures asfàltiques del progrés: “l’esquelet del búfal, les rodes mortes vora els caminals de les sabanes.” (III, f. 37); més tard aquestes imatges tornaran a *Magrana*. També trobem els inevitables cucs soterradors: “i els cucs llauren la pols marina de la terra quan la llum s’ofega a la pàtria de l’arrel.” (II, f. 2). Pel que fa als insectes trobem una imatge familiar potser infantil: “Mata polls i aixafa llémenes que nien als cabells calents.” (IV, f. 17); trobem insectes microscòpics: “Som un munt de matèria, un eixam de mosques a la fi del microscopi.” (IV, f. 20); però també astronòmics: “Mariners enfollits ens banyem a les aigües que la Creu del Sud, vigilada pel Centaure i la Mosca, il·lumina;” (I, f. 53), fixem-nos com el Centaure, la intel·ligència del guaita, controla els irracionals “enfollits”.

6. 2. 2. L'espai vegetal i líquid

El mot “espai” apareix diverses vegades. Trobem dos llocs amb *on* enigmàtics: “Digueu-me on, a l’hivern, viuen el llop i la serp.” (III, f. 11); i l’altre “¡Oh, cabussar-se a la foradada on brilla l’espasa de plata!” (III, f. 2). Pel que fa a les preposicions espacials cal destacar l’*entre*, el *per* i la *a* en la descripció. Destaca com sempre en Navarro la descripció dels fenòmens meteorològics; aquests es personifiquen i mai estan on els correspon; els trobem ocults, inútils en aquests passatges: “El llamp cova a les esplugues.” (I, f. 44), “mentre el Sac de Carbó es mor al rebost del cel.” (I, f. 54) o “quan la llum s’ofega a la pàtria de l’arrel.” (II, f. 2). Només trobem al seu lloc allò mort: “Els caps del vent” que “es reboten al velam” (I, f. 2); i també uns enigmàtics “Dies al rellotge de la lluna.” (IV, f. 21). Les persones, sobretot el jo, sempre desitgen fugir a altres terres, ja siga el Sud, les terres de Cam o l’alta muntanya.

Entre els mots espacials, hem triat el vegetal, l’aigua, el desert; alguns el subratllem. L’arbre apareix en singular a continuació: “L’home salvatge per no morir-se inventà la paraula. Per no restar sol imaginà l’altre, l’arbre, el cérvol, les aigües del cel i del riu.” (IV, f. 22/23). Els ideogrames xinesos tenen forma d’arbust; l’arbre pot ser el del bé i el mal; el cérvol i l’altre el del *Càntic dels càntics*; Adam és qui anomena i per tant crea les coses. Salvatge també és Eva la de la poma. Els arbres apareixen en plural a la següent oració associats al desig i al sexe⁸⁵⁹: “M’agraden les teves anques senyorejant entre els arbres, llepar-te la fondalada, Senyora i Senyor del vesc, parany de l’esmerla, tramontana de la meva espinada i de la meva cabellera.” (I, 3r, f. 22); el “vesc” segons el diccionari és paràsit dels pins⁸⁶⁰ i s’extrau material pel “parany”; l’esmerla fàl·lica hi cau; de “vesc” també són les corones de Nadal⁸⁶¹. El fragment natural esdevé eròtic.

Els arbres remetent al bosc. El bosc apareix en plural: “Ella llençaria adesiara els daus de l’atzar sobre el verd tapet dels amples boscos del teu país.” (II, f. 22); o també en singular animalitzat en el zel: “Amiga i amic, la terra fa festa i el bosc crida de joia entre els arbres.” (III, f. 46); a banda de l’arbre com a símbol fàl·lic, també podem pensar en els amants ocults o en l’hermafrodita Tirèsies xafant la serp. La imatge dels “boscos minerals” és molt interessant.

Els arbres concrets són els “cedres” que trobem ara: “Senyora, també tu has conegut l’amor

⁸⁵⁹ Potser també hi ha un desig associant-se en aquests *entre*: “El sol es menja entre les canyes.” (II, f. 34) i “perd-te entre la flaire dels rosers” (III, f. 23). La destrucció també acompanya els *entre*: “Hipàtia, Hipàtia, entre les bigues ardents, els algeps i els marbres;” (III, f. 3) i “porcs avesats a rebotar-se entre pixum i immundícies.” (IV, f. 34). La destrucció/desig és present: “No oblidem que el lleó vigila entre maleeses, estén el llaç i espera.” (III, f. 25). Els altres *entre* del llibre són descriptius de jardins: “Les dàlies ja no creixen al jardí entre la llaca i la gallinassa.” (I, f. 9); “Ara alço el meu cant entre els rovells dels poals i l’aviram borratxo de les torres” (II, f. 9); “i rauca la granota entre l’aigua i el llepó.” (II, f. 10)”. Només resta un altre *entre*: “Ella porta una cinta blava entre les mans, i els estels esbullen els seus cabells;” (III, f. 47).

⁸⁶⁰ “En la frontera d’ Exizen em vaig embarcar per visitar la cala de Yozhizaki i veure els pins de Shiogoshi.” (I, f. 6).

⁸⁶¹ “Ara alço el meu cant entre els rovells dels poals i l’aviram borratxo de les torres, enllà de les terrasses que tenen el color dels estels, enllà d’aquell temps de corones penjades a les portes.” (II, f. 9); i “Animals assetjats, els interrogants ens fan de corona;” (III, f. 35).

entre els cedres, la pluja i la nit, i has plorat d'alegria entre els llençols;" (III, f. 22); els "cedres" remetent al Líban però també a la fusta del llit i a la del *viacrucis* final de poema: "Condemnats a tenir fe errem per la pell de la terra, pugem eternament la muntanyeta carregats amb la fusta, i els savis lladres ens escupen, tot rient-se'n." (IV, f. 38); la fusta ens mena al càstig (fust) o a la creu. El que sí és clar és que el bosc és l'espai de l'amor: "Però també nosaltres tenim eixa tendresa salvatge per les coses, amants com som de les mirades, dels ulls avesats a les selves, guaites que controlen des de les altes talaies la serp mig vegetal del riu i els rais que s'hi enfonsen." (II, f. 26), aquest "riu" ens remet a Berlín, al seu mur RFA/RDA i als amors prohibits; potser a la Selva Negra .

Quant a les plantes, trobem el símil sang/saba⁸⁶²: "La sang com llum secreta de les plantes ens encercla, com un planeta volta pels laberints d'un territori anomenat cos." (IV, f. 2) "Podríem dir que som la sang, i no ho som; xicranda florida als jardins arruïnats del temps." (IV, f. 3/ 4); "florida" i "arruïnats" són antònims; la "xicranda" en fusta pot florir, com l'*olmo* de Machado? També hi havia uns "cortinatges" (IV, f. 9). El ginebre apareix dues vegades; com a beguda: "Ginebra en la gola." (I, f. 4); i com a planta: "El calze, la serp i el ginebre damunt la roca;" (IV, f. 5). També pareixen les dàlies: "Les dàlies ja no creixen al jardí entre la llaca i la gallinassa." (I, f. 9). I els "lliris" bíblics o ausiarmarquians: "Senyora dels lliris, sota els tendals, enmig de la plana, el meu cavall es mor de set." (I, 2n, f. 14). Tant els lliris com les dàlies tornen en aquest passatge: "Dies vindran de dolça pluja que amari aquest sequeral i faci créixer el lliri i la dàlia endormiscats en aquell angle de l'hort." (I, 7è, 49). Hi ha també les garrigues en flor: "¿Qui de l'or de les garrigues?" (III; f. 33). La rosa és més interessant: "perd-te entre la flaire dels rosers, i beu els líquids d'aquesta llarga nit." (III, f. 23); sembla "la flaire" verinosa de la flor opiàcia del mal. Tenim una imatge del suïcidi aplicada al "roser": "El roser compta els pètals de les seves roses." (IV, f. 27). Una altra imatge vegetal interessant és la següent: "sembrar el camp de la raó d'anemones silvestres, cometes de l'alba." (II, f. 27); l'"anemona" esdevé el mitjà d'embogir la "raó", de fer-la "silvestre".

El verb "sembrar" a priori és positiu: "Aquesta terra humida mulla l'escorça de les places, sembla de verdet les esferes dels àngels, els murs de la ciutat i les torres." (II, f. 15). Però també com podem llegir a la fi del paràgraf anterior a l'ara esmentat, o en aquest següent on també es poden sembrar malvestats: "Salvatge amor que arribes i sembres de sal els camps de la contrada, incendies tots els cels" (III, f. 15). Pel que fa a "llaurar", paradoxalment s'aplica a la mort: "i els cucs llauren la pols marina de la terra quan la llum s'ofega a la pàtria de l'arrel." (II, f. 2); l'evolució ens diu que tot ve de l'aigua; llaurar la terra, aixecar pols, com el polsim impressionista del capvespre.

El paisatge és mediterrani amb les canyes: "El sol es menja entre les canyes." (II, f. 34); amb les sèquies i el llepó: "Aquests braços d'arena, Senyora; aquest llepó sec." (I, f. 17/18) i "Vora les

⁸⁶² La saba apareix ací: "Quin déu ens ha permès de mirar els ulls de la llum, la saba dels ocells?" (II, f. 8).

sèquies han crescut els grejols, i rauca la granota entre l'aigua i el llepó." (II, f. 10). També amb la crema de brosta o despulles: "El fem cremant-se al defora." (II, f. 24). Trobem també l'eròtica i fàl·lica peregrina carabassa: "Me'n fujo amb el teu suc dins la pell d'una carabassa, romeu del teu mapa, a les altes terrades;" (I, 4t f. 30). Pel que fa als fruits trobem la magrana: "La nit s'obria com una magrana." (II, f. 41); sembla un símil del capvespre; a més és un clic d'ull a la cançó popular que diu: "El Micalet de la Seu/ s'ha obrit com una magrana/ catapummec!"

L'altre fruit és la poma, en un passatge que remet a Eurídice i Eva: "He aixafat amb els ulls tancats una serp, mossegat la poma salvatge;" (III, f. 20). L'altre arbre fruiter és la llimera: "Li poso límits i planto una llimera a la terra de la cendra." (I, f. 28); potser el "limitar" siga impossible, a l'igual que és impossible que cresca la "llimera" dins la cendra. Pel que fa al camp, trobem un paisatge cereal amb la sega: "Tot fa olor de sega. De fenc." (I, f. 34/35). Trobem criadilles (I, f. 55), arrossars (II, f. 32) i bancals abstractes: "Els bancals de la memòria ¿qui me'ls ha empedregat?" (III, f. 12/13).

Pel que fa a l'aigua, cal dir que a *Salvatge!* hi ha poc de mar, fet estrany en Navarro. Tenim la mar bollint: "La calç que bull enmig de la mar." (I, f. 24) i la mar gelada de la mort: "El perill del viatge no és el viatge, sinó la tornada, el temor de regressar enlloc, d'acabar com el cos d'un cadàver a les planures abissals, en una mar tota nevada." (II, f. 20); trobem naufragis: "Els pals dels vaixells suren per les aigües. L'ànec salvatge al cor del velam." (I, f. 45/46); i un altre mar eròtic o místic cercat: "¿Oh, cabussar-se a la foradada on brilla l'espasa de plata!" (III f. 2)⁸⁶³; ja ho sabeu "Enforno el desig." (I, f. 29). No sabem si és de riu o de mar aquella "altra riba" del fragment següent: "Dies de pau per a la nostra ànima que ha oblidat les hores a l'altra riba." (I, f. 36). Els rius de la sang, d'aigua, del desig o de la mort, són incontrolables: "¿Qui és senyor de la força dels ràpids i dels salts?" (III, f. 31). Hi ha també espais aquàtics humans; les sèquies i el molí que hem vist abans, i també un pantà metafòric: "¿Qui em deslliurà d'aquesta boirina malaltissa de pantà?" (III, f. 13).

Entre la manca de vegetació trobem: "Aquests braços d'arena, Senyora; aquest llepó sec." (I, f. 17/18); i el "sequeral" anterior. El "desert" apareix a la part II associat a la lluna: "Hem esdevingut bèsties tot creant la paraula, hem esdevingut objectes d'un desert de llunes, tatuatges sense pell." (II, f. 4); més avall trobem el paràgraf onzè amb un desert encerclador i metaforitzat com a "camps de sol": "Els camells travessen les amples planures del desert. La lluna es passeja

⁸⁶³ L'altre moviment aquàtic apareix en la cita següent: "En la frontera d'Exizen em vaig embarcar per visitar la cala de Yozhizaki i veure es pins de Shiogoshi." (I, f. 6). Quant a l'eixir, tenim dos moviments violents: "El fum surt pels canons de les pistoles." (IV, f. 10) i "Immenses boles de gel rodegen el sol, esclaves del cercle perfecte que el presoner ha copsat en sortir de la cambra materna, la lluna de gel del nostre origen." (III, f. 1); el naixement equival al crim. Pel que fa al córrer trobem dos fragments: "¿Els rossins, a galop, corren lliures per la clotada!" (III, f. 17) i "Desconfieu, doncs, de qui us encaça, malalt de ràbia, per les sendes dels misteris de l'alba!" (IV, f. 26).

pels camps del sol i recorre camins que no existeixen. ¿Què trobaran en arribar els viatgers d'aquesta caravana? El desert és un espai sense fronteres.” (II, f. 28/31). Associat al desert trobem la “plana” letal, ja siga de terra: “Senyora dels liris, sota els tendals, enmig de la plana, el meu cavall es mor de set.” (I, f. 14); o submarina: “d’acabar com el cos d’un cadàver a les planures abissals, en una mar tota nevada.” (II, f. 20).

6. 2. 3. El temps

No incloem ací ni la mort ni les “cendres”. El temps apareix com a “temps” en molts passatges del llibre. Tenim una mena de “temps de l’alegria” que podria ser el de l’amor o l’esperança⁸⁶⁴: “La fletxa fa temps que l’arc tibat va llençar i cerca el cos que la desitja.” (III, f. 26) i “Nosaltres som la vida i la mort, i ens hem donat el temps de l’alegria;” (III, f. 41). Trobem el temps de l’Eclesiastés: “No és temps de claredat i la claredat arriba.” (I, f. 21) i el seu contrari: “És temps de claredat i la claredat no arriba.” (I, f. 43); l’emissor mai pot estar content.

El temps esdevé prehistòric als paràgrafs 4 i 5 de la IV part: “Comença el temps. L’home se sap salvatge.” (IV, f. 15/16). El temps de mort arriba amb el novembre: “enllà del temps de corones penjades a les portes”; i vol ser superat pel cant del jo en el passatge llegit anteriorment (I, f. 21). Després vorem com la lluna és “origen” (II, f. 1) i alhora “sense temps”: “Ella, reina de la gelada lluna, Senyora dels ulls de foc, habitant d’un cos sense temps” (II, f. 27). Però per a les persones el temps ho és tot, perquè som cos-temps i aquest mor i s’acaba; aquesta idea és expressada en 3 passatges; “Aquesta terra, aquesta terra. Temps dins l’esfera. // Desentendre’s del cos. Amollar el bestiar a l’erola.” (I, f. 38/41); el “temps dins l’esfera” sembla un rellotge o una lluna o sol. El temps (A) apareix concretitzat també en paisatge; en un jardí (B) amb una metàfora B d’A: “Podríem dir que som la sang, i no ho som; xicranda florida als jardins arruïnats del temps.” (IV, f. 3/ 4); en una metàfora A B s’identifica el temps (A) amb una “aigua” (B): “monarques d’Enlloc, el nostre territori és el nostre cos: el nostre temps l’aigua muda dels aljubs, de les coves de vidre, l’arena pentinada dels deserts, l’esquelet del búfal, les rodes mortes vora els caminals de les sabanes.” (III, f. 35/37), l’aigua és “muda” i acaba en mort.

El poema comença amb un “ara”: “Ara pugem tots la muntanya.”. L’altre “ara” acompanya el cant del jo i aspira a l’eternitat “enllà del temps”: “Ara alço el meu cant entre els rovells dels poals i l’aviram borratxo de les torres, enllà de les terrasses que tenen el color dels estels, enllà

⁸⁶⁴ El temps del present és negat quan ve l’amor i la salvació; no és el temps present sinó l’espera, el futurible: “No oblidem que el lleó vigila entre maleses, estén el llaç i espera.” (III, f. 25) “Creure en l’esperança per poder esperar.” (IV, f. 33). En sentit oposat tenim la memòria, és a dir, no el temps del present sinó de l’abans: “aquella fotografia dels anys escolars i la mirada podrida del vigilant de la tropa, sota els pòrtics.” (IV, f. 6). I també les estacions: “Viure és viure la memòria, vendre les estacions de l’any al millor postor;” (II, f. 12).

d'aquell temps de corones penjades a les portes." (II, f. 9); el "sempre", però, no és la llibertat sinó la presó sota vigilància: "Sempre algú a l'aguait." (IV, f. 7); l'"etern" és la condemna: "Condemnats a tenir fe errem per la pell de la terra, pugem eternament la muntanyeta carregats amb la fusta, i els savis lladres ens escupen, tot rient-se'n." (IV, f. 38); i a la fi el tu perd perquè "El capellà s'ha rentat les mans amb aigua neta." (IV, fi de llibre, f. 39).

Al poemari apareix un "Comença el temps"; en l'inici fou el naixement "perquè la vida més neta sorgeix de la immundícia." (III, f. 28); el naixement esdevé astronòmic en el següent "origen": "Immenses boles de gel rodegen el sol, esclaves del cercle perfecte que el presoner ha copsat en sortir de la cambra materna, la lluna de gel del nostre origen. ¡Oh, cabussar-se a la foradada on brilla l'espasa de plata!" (III, f. 1/2). La lluna és potser el personatge clau del llibre; si abans es lligava a "l'origen", és a dir, al "Comença el temps", en els versos següents se'ns lliga amb el "sense temps": "Ella, reina de la gelada lluna, Senyora dels ulls de foc, habitant d'un cos sense temps, abillada de finíssimes teles, ens volia portar consol, llibertar l'ànima de les espines de la passió, sembrar el camp de la raó d'anemones silvestres, cometes de l'alba." (II, f. 27). La lluna ens porta el consol i la seua pròpia mort: "l'alba". Aquesta imatge ambigua de la lluna amunt o avall també la trobem en el següent passatge:

Els caps del vent es rebenten al velam mentre la lluna s'encela i la carrasca s'aflama, i baixen les esferes, la còrpora de l'ànec salvatge que voreja els boscos minerals. La Senyora deixà lliure la serp. Hem esdevingut bèsties tot creant la paraula, hem esdevingut objectes d'un desert de llunes, tatuatges sense pell. (II, f. 3/4)

Com en el passatge anterior, la lluna primer regna ("s'encela"), puja, per acabar amb un "desert de llunes"; la lluna s'associa a la serp i aquesta a la duna i el desert: "La lluna es passeja pels camps del sol i recorre camins que no existeixen." (II, f. 29).

Pel que fa al canvi dia/nit o a l'inrevés, al poema IV apareixen dues albes: "Aquest discurs d'orat a punta de dia." (IV, f. 18) i "Desconfieu, doncs, de qui ens encalça, malalt de ràbia, per les sendes dels misteris de l'alba." (IV, f. 26). Al mig trobem una imatge científica: "Som un munt de matèria, un eixam de mosques a la fi del microscopi. Dies al rellotge de la lluna." (IV, f. 21); també una imatge geomètrica havíem vist dalt, a II, f. 3. El temps esdevé un cronòmetre en el suïcidi floral següent: "El roser compta els pètals de les seves roses." (IV, f. 27). Una imatge molt bonica del capvespre és aquest marina vegetal: "I la vida és bella, sí; i els cucs llauren la pols marina de la terra quan la llum s'ofega a la pàtria de l'arrel." (II, f. 1/2).

Els canvis dia/nit són moltes vegades un "Diàleg amb imatges tangible, saboroses, materials." (IV, f. 19); per exemple quan algú escriu, en lloc de "capvespre", que "El sol es menja entre les canyes." (II, f. 32/34); o quan llegim que "una sargantana es beu el sol de la contrada." (I, f. 55). També l'alba esdevé menjívola com en aquesta frase: "La nit s'obria com una magrana." (II, f.

41).

Hi ha temps misteriosos, indefinibles: “Així, ens disposem per als bells dies que les hores insinuen.” (III, f. 45). Sobretot el temps de l’Amor. Com l’atzar dels daus, l’amor és imprevisible, fins i tot paradoxal: “Quan arriba l’amor és quan més se sent la soledat.” (II, f. 19); una altra imatge paradoxal: “I vindrà la llum. El cavaller caurà del cavall.” (I, f. 19/20); és una imatge de l’amor també o només de l’alba? Potser el dia ve amb els cavalls de Zeus o de Faetó en el següent passatge: “¡Els rossins, a galop, corren lliures per la clotada !” (III, f. 17); el convit d’amor, també sembla de llum i d’obertura de la fosca/taüt: “Vine i menja’m el coll, / arriba i grata’m l’esquena, /estén la fúria i esbardella les pedres que ens concreten; / No romancegis i arriba, Gemà i Germana, Filla meva!” (I, v. 1/4).

Aquesta llarga nit és un dels espais naturals del poemari; la primera persona oscil·la entre el “Cansats el son ens arriba als peus d’una alzina.” (I, fi) i el “No, no és un somni.” (I, f. 7) “però no puc dormir, i güello com una rata:” (I, 4t f. 31). La nit o la fosca és el moment de l’amor; aquest es fa al ras: “He aixafat amb els ulls tancats una serp, mossegat la poma salvatge; he allargat el braç i has allargat el braç.” (III, f. 21); la darrera oració pot ser a l’aire lliure com Déu i Adam a la Capella Sixtina; l’amor també es pot fer en un lloc clos com el cinema: “estimar a les palpentes a les butaques del pati d’un cinema” (II, f. 38). La nit és, com l’amor, fosca: “L’amor als miralls com un estel fosc.” (I, f. 11). Però l’amor ho és tot i també pot equivaldre a la llum: “L’amor es passeja en barca i porta l’amor, la llum. Qui mana de la llum, no mana de la llum.” (II, f. 36). Dins del discurs maniqueu, l’amor/odi s’alternen: “Aquell que estima és objecte d’odi;” (II, f. 37). El passatge acaba amb l’amor com a rotació dia/nit dantesca: “I és clar que si l’amor ens mou, és ell qui no ens mou. I així és com tot funciona, com borneja l’engranatge de la terra, i de qui l’habita.” (II, f. 40)

Pel que fa als temps estacionals, potser hi ha la primavera a l’incendi de les garrigues: “¿Qui de l’or de les garrigues?” (III, f. 33). La primavera és el període de zel dels animals: “Amiga i amic, la terra fa festa i el bosc crida de joia entre els arbres.” (III, f. 46); també quan creixen els vegetals: “Vora les sèquies han crescut els grejols, i rauca la granota entre l’aigua i el llepó.” (II, f. 10). A l’estiu ve el temps de la sega: “Tot fa olor de sega. De fenc.” (I, f. 33/34); i també se sequen els “llepons” primaverals. “Aquests braços d’arena, Senyora; aquest llepó sec.” (I, f. 17/18). Durant la Pasqua “Alcem els braços i lloem l’home que arriba muntat en un ruc.” (I, f. 57). Potser és la tardor o la primavera quan “Aquesta terra humida mulla l’escorça de les places, sembla de verdet les esferes dels àngels, els murs de la ciutat i les torres.” (II, f. 15).

El “Salvatge amor” duu una falsa primavera: “Salvatge amor que arribes i sembres de sal els camps de la contrada” (III, f. 15). El mes de novembre apareix explícit en aquest passatge: “Dies vindran de dolça pluja que amari aquest sequeral i faci créixer el lliri i la dàlia endormiscats en aquell angle de l’hort. Novembre al teulat. Dolços ben parats damunt la taula. L’animeta dins un

tassó d'oli." (I, 49/52). També trobem l'1 de novembre o el Nadal en aquest passatge: "enllà d'aquell temps de coronas penjades a les portes." (II, f. 9). És curiós com el temps s'associa moltes vegades a l'aigua: "Darrere els cortinatges la llampada de l'ull, la veu profunda de les aigües que poden." (IV, f. 9); o: "L'ànec salvatge al cor del velam. L'alimara seca. L'alimara cega." (I, f. 48).

En els jardins decadents romàntics regna el "ja no": "Les dàlies ja no creixen al jardí entre la llaca i la gallinassa." (I, f. 9) i "Les estàtues dels jardins ja no em parlen." (II, f. 11); l'hivern pot ser real o sentimental com en "Fa fred, germà." (II, f. 14). La cita inicial de Klee es reprén així: "Digueu-me on, a l'hivern, viuen el llop i la serp." (III, f. 11). També trobem una "mar tota nevada" en aquesta oració: "El perill del viatge no és el viatge, sinó la tornada, el temor de regressar enlloc, d'acabar com el cos d'un cadàver a les planures abissals, en una mar tota nevada." (II, f. 20). El viatge sembla més bé un hivern o una mort metafòrics com el següent: "Tot fa olor de sega. De fenc. Dies de pau per a la nostra ànima que ha oblidat les hores a l'altra riba." (I, 5è, f. 35/38). També el temps de la mort s'assoma per aquest passatge: "Quin déu ens ha permès de mirar els ulls de la llum, la saba dels ocells?" (II, f. 8); només quan hom és mort pot veure el rostre de Déu; aquesta imatge s'oposa a la següent: "Si la llum és tan clara, ¿per què són cecs els nostres ulls? Inventem la llum de la llum, les pedres de foc, en aquest espai de llarga fosca." (III, f. 42/43).

I és que en realitat tenim una nit ontològica i epistemològica. No sabem si és de nit o apagat o encés "El far d'Alexandria!" (I, f. 25); metafòricament equival a Hipàtia. Aquesta és lúcida, perquè tot ho veu i sap; en canvi, trobem els personatges que l'assassinaren i que són descrits com a "bàrbars": "els bàrbars mai no coneixeran els secrets de la nit, guaitaran la foscor i sols veuran foscor: una pedra negra damunt els seus ulls: han socarrat tots els itineraris." (III, f. 5/7). És l'eterna nit de la ignorància, del dubte ontològic, que somou la persona: "¿Com trobaré ara, Senyora, el viarany que és, si han esdevingut opacs tots els objectes?" (III, f. 8); però també és el temps fosc de l'oblit i l'alzheimer: "Els bancals de la memòria ¿qui me'ls ha empedregat? ¿Qui em deslliurarà d'aquesta boirina malaltissa de pantà?" (III, f. 12/13); o "Millor hauria estat de tenir el cervell ple de gel, i no saber què som." (II, f. 7). La saviesa no dóna calma sinó frustració.

Relacionats amb la nit tenim estels i astres: "Ella porta una cinta blava entre les mans, i els estels esbullen els seus cabells;" (III, f. 47) o "¿No en tenim prou amb els astres?" (IV, f. 8). També trobem "La Roda de la Fortuna rodant pels camps siderals." (II, f. 23); aquesta acció és només de quan en quan: "Ella llençaria adesiara els daus de l'atzar sobre el verd tapet dels amples boscos del teu país." (II, f. 22). També trobem l'Astronomia: "Mariners enfollits ens banyem a les aigües que la Creu del Sud, vigilada pel Centaure i la Mosca, il·lumina; mentre el Sac de Carbó es mor al rebost del cel." (I, f. 53/54); Hipàtia també era astrònoma.

Amb aquestes consideracions generals acabem la Segona Part d'aquest estudi. A continuació

afegim unes conclusions al nostre treball i, a la fi, una bibliografia.

CONCLUSIONS⁸⁶⁵

Quan a quaranta anys vista llegim els primers llibres valencians en català (1974-1989) del que s'ha denominat "poesia dels 70" ens n'adonem de l'encert de la parcialitat d'Amadeu Fabregat, antologador de *Carn fresca*. Els poetes de la segona part de *Carn fresca*, és a dir, Piera, Ventura Melià, Bonet, Navarro i Jàfer (no Franch), eren ja *in potens* més poetes que els de la primera i fins i tot que la majoria dels 60 valencians, a excepció d'Alpera i Rodríguez-Bernabeu. No pot ser casualitat que la revista *Gorg* tinga com a darrer número (el 29) la portada dedicada a la poesia cívica de Salvador Espriu i que l'antologia de Fabregat es prepara al seu domicili, emplaçat profèticament als Carrer dels Canvis de València. Eren dos *dels senyals del nou temps*⁸⁶⁶. L'immediat salt qualitatiu dels primers títols individuals de Piera, Bonet, Navarro i Jàfer i el poemari *Senyals de vida*, de Ventura, i llur trajectòria posterior han demostrat l'encert de Fabregat.

⁸⁶⁵ L'any 2014, com un avanç d'aquestes conclusions, publicarem dos papers amb què volguérem celebrar l'any poètic valencià 1974; no els incloem en la bibliografia, però en volem deixar constància. Són aquests:

- "40 años no es nada. Bonet, Bonet, *sabacta nos*", pròleg a *40 anys de Grills* esmolen ganivets a trenc de por de Joan Navarro i L'esmortèida estela de la platja de Salvador Jàfer, Ca Revolta, València, 2014, s/p.

- "40 octubres d'aquella primavera o 40 primaveres d'aquell Octubre", *Caràcters*, 67, primavera 2014, pàg. 37.

⁸⁶⁶ Escrivia Josep Lluís Fos a *Carn fresca*: "Complíem servei militar Toni, Vicent, jo, / al temps del Recital de la Poesia Realista/ del País Valencià –cense comptar cavalla/ ni plorar princeses-, quan a l'Alpera/ li parlàvem de vosté i vam saber, / -on ets, Glòria?-, els senyals del nou temps" (Fabregat, 1974a: 52).

Bonet ha declarat (2004) que *Carn fresca* no era molta cosa; d'acord, però discrepem quan al·lega que els seus protagonistes eren uns "ignorants" els uns i els altres. A més, la sapiència tampoc no és sempre sinònim de qualitat literària.

Molts crítics s'han preguntat què tenen en comú els autors abans esmentats. En la nostra opinió, com hem intentat demostrar en aquest estudi, tenen alguns trets semblants; en primer lloc, la ruptura amb el realisme històric que, a diferència de Catalunya i en menor grau a les Illes Balears, ací a València no havia prosperat; ací no hi ha grans noms que derrocar als anys 60; entre els pocs d'aquells que continuen publicant, l'obra d'Alpera més interessant és la dels anys 80 ençà; i Emili Rodríguez-Bernabeu no podia ser un model per ells pel seu volgut poc retoricisme; entre els de *Carn fresca*, Jesús Huguet, Vicent Franch i Josep Lozano havien publicat poc i no massa interessant i Canet i Fos callaren malauradament massa prompte. Cal tindre en compte que ací no tenien per seguir - a excepció de Josep Palàcios, que malauradament callà com a poeta als anys 60 i 70- *outsiders* com Brossa, Viladot, Palau i Fabre, Fiol o Blai Bonet. El rebuig o millor dit la superació del realisme es produeix deixant de banda el tema polític, però també des de llibres polítics simbòlicament densos (*L'ou de la gallina fosca* de Navarro) o senzills (*La ciutat del tràngol* de Rodríguez-Castelló), obertament polítics (Granell, Palomero i Escudero) o amb una mescla dels dos (Pérez Montaner). Hem de tindre en compte que al País Valencià, a diferència d'a Catalunya i a les Illes Balears, hi ha una reactivació temàtica política a causa de l'anomenada Batalla de València a la fi dels 70; a diferència de Catalunya i les Illes Balears, Estellés sí que esdevindrà per als joves que comencen des del 1977 un model ètic, com havien estat Espriu o Quart en els 60; Estellés reivindicà amb poemaris, per exemple, el rector Peset, Renau o Puig Antich i sobretot un incipient País Valencià que es quedà en albat.

De la Batalla de València participen literàriament l'obra de Granell, Beltran, Escudero i Palomero i de manera més simbòlica que directa Pérez Montaner, Bessó, Piera, Salvador i Rodríguez-Castelló. L'Estellés realista, ja siga polític, paròdic o eròtic, potser eclipsà un altre Estellés puntualment surrealista o imatgístic que podria haver servit de model fins i tot al grup de Bonet, Navarro i Jàfer. El que sí fou un mestre per tots, no en poesia, però sí ideològic, fou Fuster; la gran majoria d'ells, a més, seguiren inicialment el seu fabrisme lingüístic.

Un altre punt que uneix a la gran majoria dels 70 és l'exuberància lèxica i retòrica. El neobarroquisme és el punt comú inicial de tots els dels 70 excepte Escudero, Cardona i Mestre, i alguns altres com Beltran, Bueso i Peiró. Davant dels recursos en aparença o volgutament pobres del realisme dels 60 o de la primera part de *Carn fresca* (i a la segona Franch), els poetes dels 70 exhibeixen un aparat imatgístic pesant. Es podria fer un manual amb els recursos emprats i dominats en els primers textos de Piera, Bonet, Jàfer o Navarro; en la Segona Part podeu llegir els de Navarro. Això sí, curiosament i a l'inrevés dels catalans, tan sonetistes, els poetes valencians opten

majoritàriament pel vers lliure; fins i tot alguns – Bonet, Navarro i Jàfer, però també Sánchez-Cutillas – conreen el poema en prosa, conformant eixa que es podria denominar segona Valenciana Prosa; més tard, s’hi apuntaria Rodríguez-Castelló i ja als 90 Pérez Montaner i Salvador. El menysteniment generalitzat de la mètrica ortodoxa i de la rima externa potser prové del pes de la modernitat: el Rimbaud menys jove, Vallejo, Eliot, Pound, el primer surrealisme... són pedres de toc massa enlluernadores.

Mentrestant, durant els anys 80, després de l’explosió antirealista i de l’exhibició retòrica dels primers anys, els poetes dels 70 a poc a poc van decantant-se cap al silenci publicacional, la prosa o bé cap a la sinceritat i senzillesa. Rimbaud deixa pas a Kavafis i als heterònims menys arriscats de Pessoa. Ventura Melià ja a *Corrents de fons* i sobretot a *Senyals de vida* confessa abandonar definitivament l’experimentalisme de *Carn fresca*. Palomero deixa prompte el “barroquisme” (segons Piera, 1977c) d’*Innocents de pagana decadència* per una poesia més directa, encara que conserva els jocs de paraules. Granell ja des de la segona part de *Llarg camí llarg* s’allibera o si voleu camufla el vessant metafísic per la dicció més clara de la solitud del jo líric o del jo-poble. Jaén rebutja l’intimisme obscur de *Cadells de la fosca trencada* per una poesia més oberta, el decasíl·lab i l’alexandrí durant *Cambra de mapes* i de la mà d’Estellés enceta la “poesia social” (segons L. Picó, 2005) amb *La festa*. Jàfer s’apropa a la música i a l’*spoken word* amb *Navegant obscur* i opta per una rebaixa retòrica en benefici de versos curts i ultraparalelístics. Piera, com ell mateix indica, opta per la claredat definitivament a *Maremar*.

Sembla com si, contradint la cançó dels *Golpes Bajos*, l’inici dels 80 sí que foren bons temps per a la poesia lírica, conreada en la seua evolució per Jaén, Piera, Ventura i acompanyada l’any 1980 pel debut de Salvador i Mestre. Aquell any només la incorporació de Morell i Garcia Cervera augurava un repunt fosc entre els setantins, miratge que no es donà, malgrat els experiments posteriors de gent jove com J. V. Clar o Lluís Roda o no tant jove com Vicent Escrivà. Només Navarro, com indiquem després, resistirà.

A 40 anys vista els poetes dels 70 ens han demostrat que en català es podia seguir -que no avançar- en les línies poètiques més interessants del s. XX. Per exemple, el primer llibre sencer surrealista a València no és cap de Carles Salvador o d’Estellés o de Fuster sinó *grills*. . . de Navarro cinquanta anys després del *Manifest surrealista* de Breton. El surrealisme apareix apuntat en quasi tots els autors ací estudiats. Per exemple en *L’adveniment de l’odi* de Pérez Montaner, que hauria d’haver estat el gran poemari realista-històric valencià, precisament perquè no ho és. La “poesia de l’experiència” mesclada amb un classicisme postsimbolista suau i viatger destaca en les cròniques de *Cambra de mapes* de Jaén i *Maremar* de Piera; el mateix passa amb el cronista sentimental i viatger Ventura Melià d’*Igual vol dir Itàlia* o, sense eixir de casa, en la *Crònica carnal* de Palomero; no és una línia original ni els autors ho pretenien ni falta que fa: són poemes objectivament i

senzillament bells. Dins la Poesia pura hem situat algunes parts del Piera més ribià (com ja ha indicat M. J. Escrivà, 2000), *Soledat del cos* de Granell, i part del Bessó, i part d'*A frec de coltell* de López i Barrio. En el vessant de la poesia pura neopopular *naïf* hem inclòs Cardona, Peiró i sobretot Mestre. És Verger, però, qui aporta al vessant postsimbolista –pur o no- l'obra més important: el poema homònim de *Com si morís*, on mescla Corella i Mallarmé (no avantguardisme i medievals europeus com Foix) amb una gran perfecció simbòlica, conceptual, lèxica i sobretot sintàctica.

En general podem afirmar que hi ha poca avantguarda en el sentit de radical o “deslírca” (Pons/Reynés, 2012) que practiquen els poetes visuals o els de *Tarotdequinze* a Catalunya o el Taller Lluetàic a Mallorca. Només s'hi acosten, més pel vessant postestructuralista telquelrà, el Ventura *de Carn fresca* o l'obra de Seguí. També s'ha de dir que ací no tenien o no les van voler fer, revistes o col·leccions específiques experimentals – *Tarotdequinze*, *Blanc de l'ou...* - o convencionals -com Llibres del Mall, Cristalls o Guaret- que sí van estar molt obertes a l'experimentació més agosarada.

Pensem que no era possible anar més enllà de *Bardissa de foc* en la línia en prosa rimbaudiana, encetada a ca nostra naïvament amb *Àfrica* de López Barrio i conreada per Bonet i pel Jàfer de *Lívius Diamant*. La cada cop més accentuada reflexió filòsofica i metapoètica, valga la redundància, serà l'eixida de Navarro a la fi de *La paüra dels crancs* i amb *Salvatge!* Sánchez-Cutillas no volgué repetir el vessant saintjohnpersià d'*Els jeroglífics i la pedra de Rosetta*. Tampoc Morell ha pogut superar -que se sàpiga- la circularitat perfecta de *L'èsser fosc*. En la nostra opinió l'únic poeta original dels 70 és Jàfer: *Lívius Diamant* i sobretot *Els caçadors salvatges* demostren que hi ha un altra via possible: el postsimbolisme heterodox i “postmodern”. De tots els autors dels 70 Jàfer és en la nostra opinió el vertader hereu rimbaudià perquè, a diferència de l'altre *hom radical*, Navarro, que és més racional per la seua formació filòsofica, Jàfer és l'únic *voyant* dels 70 perquè és el més espiritual. L'estrany no és que Jàfer escriga tan poc; el miracle és que haja tret alguna cosa després d'*Els caçadors salvatges*.

Però el que més ens importa és que aquella gent ha deixat en aquells anys (1974-1989) alguns títols que són ja fites indefugibles; aquesta és la nostra tria per ordre cronològic: *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta*, de Carmelina Sánchez-Cutillas, *El somriure de l'herba*, de Piera, *Bardissa de foc*, de Navarro, *Museu de cendres*, de Pérez Montaner, *Cambra de mapes*, de Jaén, *Els caçadors salvatges*, de Jàfer, *De foc i de danses*, de Rodríguez-Castelló i *La terra promesa*, de Bessó; entre els poemes llargs: “Adveniment de l'odi”, de Pérez-Montaner, “Soledat del cos”, de Granell, *Getsemaní*, de Bonet, *L'èsser fosc*, de Morell, “Com si morís”, de Verger i “Enrunament de la cendra” de Bessó. Entre els textos no-llargs confessem la nostra debilitat per uns quants poemes d'*Àfrica*, de López i Barrio, pels textos més clàssics de *Senyals de vida*, de Ventura Melià i pels poemes breus i simbolistes dels dos llibres inicials de Salvador i de *Plouen pigues*, de Cardona. També ens atrauen per motius personals els textos més jogarrins de Palomero, els *Discursos* més

eròtics d'Escudero i el "Poema d'arena" de Seguí.

Pel que fa a Joan Navarro, creiem que passarà a la història com el poeta representantiu dels 70 valencians. Almenys aquest estudi vol contribuir obertament a aquest objectiu. La seua poesia inicial -pensem sobretot en *L'ou de la gallina fosca* (març 1975)-, exemplifica el triomf del Gir Imatgístic. És cert que *Livius Diamant*, del mateix any, de Jàfer, el supera en radicalitat i originalitat. I que són obres mestres del període poemaris tants distints als navarrians -i entre si- com *El somriure de l'herba* de Piera, *Cambra de mapes* de Jaén i *Els caçadors salvatges* de Jàfer, o després *Fira desolada* de Granell, *Fragments* de Jaén o *L'oblit* de Pérez Montaner. Ara bé, tant *Bardissa de foc* com sobretot *Magrana* (2004) i l'obra posterior de Navarro, demostren dos fets:

a) que ha estat un corredor de fons, no com els *sprinters* brillantíssims i sempre enyorats Bonet i Verger;

i b) també i sobretot que Navarro és l'únic valencià dels 70 que s'ha mantingut fidel a l'exigència imatgística.

Potser Navarro siga l'únic que seguesca resistint-se, malgrat els seus textos anomenats "Pòrtics", a explicar-se i a la sentimentalitat; continua sent fidel al trobar clus generacional, encara que ja Jaén parlava de meandres al pròleg a *La paüra dels crancs* (Jaén: 1986). Navarro mai no ha abandonat la línia rebel i obscura que caracteritzà -ens agrade o no- els inicis de la poesia valenciana dels 70 des de *Carn fresca*, ni abandonà la poesia per altres gèneres com la narrativa, malgrat la traïció -al nostre parer poc reïxida- que suposà la seua antinovel·la *Drumcondra*. Al Navarro d'aquells anys (1974-1987) hem dedicat la Segona Part d'aquest estudi. Navarro continua encara ara (2015) obstinat, com a l'"AVANTPROPOS" de *grills...* de l'any 1974, a obligar el lector/a a participar dels seus poemaris; continua pensant que en art, entre el "m'ho dius o m'ho contes", l'opció correcta és el "dis-m'ho, però no m'ho contes." A poc a poc, i ja en el s. XXI, aquesta "participació" de Navarro naix fins i tot des del moment de la creació, i el poeta d'Oliva crea diàlegs i "correspondències" amb altres artistes (Pere Salinas) i escriptores (Lila Zemborain), valga la redundància. El que hem denominat joganerament Segon Navarro Tercero (2004- ...), a diferència del Primer Navarro que ací estudiem, sí que ha merescut ja molts pròlegs, ressenyes i presentacions i en el cas de Marrugat (2013) fins i tot part d'un llibre. Des de *Bardissa de foc*, Navarro escriu més que llibres unitaris, plaquetes; Navarro compona des de mitjans dels anys 80 poemes seriats o macropoemes -com *Salvatge!*- que després agrupa en llibres. Aquest fet, més el seu estil inimitable des de *Magrana* ençà, sintagmàtic i imatgístic, singularitza Navarro respecte als seus coetanis.

Creiem que la posició de Navarro en la poesia catalana actual, el 2015, s'assembla a la d'aquest animal dels *Cants de Maldoror* de Lautréamont:

La grue la plus vielle et qui forme à elle seule l'avant-garde, voyant cela, branle la tête comme une personne raisonnable [. . .] et, manoeuvrant avec des ailes qui ne paraissent pas plus grandes que celles d'un moineau, parce qu'elle n'est pas bête, elle prend ainsi un autre chemin philosophique et plus sûr. (Lautréamont, 1988: 41-43).

La nostra interpretació seria aquesta: hui, 2015, Navarro ja no és jove (naix el 1951), té en català un estil poètic únic (“à elle seule”), ha estudiat filosofia (“raisonnable”) però continua creent i creant en l’“avant-garde” malgrat ser aquesta ja “veille”, centenària; les “ailes” petites serien els sintagmes de la poesia navarriana des de *Magrana*; el “chemin philosophique” seria la “poesia de pensament” -en terminologia d’Steiner- que treballa des de la fi de *La païra dels crancs*. El “sûr” és que, i ho afirmem objectivament, és un gran poeta.

Hem intentat, parafrasejant Navarro, destriar la corda del seu cànem poètic inicial. Calia però, abans, situar l’arbre Navarro dins del bosc frondós i moltes vegades bell i feèric “dels 70” valencians. Amb l’anhel que el nostre treball d’espigolament serveixa per animar d’altres a conrear d’ací en avant la poesia dels 70, posem punt final a aquest estudi. Al capdavall, com va escriure Piera, “tota veu mereix ser estimada”.

BIBLIOGRAFIA

Per als poemaris i antologies poètiques dels autors dels 70 valencians remetem al punt 2. 1 de la Primera Part. Per a l'obra de Navarro al punt 1 de la Segona Part.

ABRAMS, D. S. I ARDOLINO, F. (2004): *Imparables*, Proa, Barcelona.

ABRAMS, D. S. (1999): "La poesia catalana dels anys setanta i vuitanta" [dins Bodrons, G. i Subirana, J. , ed. (1999): *Literatura catalana contemporània*, Proa/ Universitat Oberta de Catalunya, pàg. 299-305]

- (2001): “Pròleg”, *Tenebra blanca. Antologia del poema en prosa en la literatura catalana contemporània*, Proa, Barcelona, pàg. 13-22.

ACERO, J. J. , DE BUSTOS, E I QUESADA, D (1996): *Introducción a la filosofía del lenguaje*, Cátedra, Madrid.

ACERO, J. J. (1993): *Lenguaje y filosofía*, Octaedro, Barcelona.

ALBEROLA, M (1988): “Els Octubre, sant Josep i sant Joan”, *El Temps*, 13 octubre, pàg. 58-60 [inclou declaracions d’alguns guanyadors sobre la importància dels Octubre; entre ells, Navarro, Granell i Fabregat].

- (1986): “Les sagrades i fosques escriptures”, *El Temps*, 90, 10 març, pàg. 49-51 [entrevista a Jàfer].

ALBERTÍ J. , HUGUET, D i NADAL, J. (1972): *Poesia 72*, J. Mascaró Pasarius ed, Palma de Mallorca.

ALBERTÍ, J. , CABOT, B. , MAICAS, LL. I SASTRE, J. (1985): *La vida pornogràfica de Jesucrist: boixar porcs*, Taller Llundàtic, Palma de Mallorca, 1985.

ALEIXANDRE, V. (2005): *Poesías completas*, Visor, Madrid.

ALONSO, V. (1987): “Recapitulació i projecte”, *Daina*, 3, juliol, pàg. 110-111 [sobre *Com si morís* de Verger; també dins Alonso, V. (2002): *Les paraules i els dies*, Bromera, Alzira, pàg. 103-105].

- (2000): “Notes sobre la poesia de Marc Granell” [dins Granell, M. (2000): *Poesia reunida (1976-1999)*, Denes, Paiporta, pàg. 7-28].

ALPERA, LL. (1972): “La poesia cívica de Salvador Espriu”, *Gorg*, 29, abril.

-(1980): *Dades de la història civil d’un valencià (1958-1978)*, 3i4, València [amb pròleg de Llompart i nota d’Espriu].

- (1981): “Comentari final” [dins Prats, A. (1981): *Epigrammata*, Ajuntament d’Ondara, Ondara].

- (1990): *Sobre poetes valencians i altres escrits*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat/ Institut de Cultura Juan Gil-Albert, Barcelona/Alacant.

- (1997): “Introducció” [dins Sánchez-Cutillas, C. (1989): *Obra poètica*, Diputació de València]

- (2001): *Sobre poetes valencians i altres escrits 2*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat/ Institut de Cultura Juan Gil-Albert, Barcelona/Alacant.

- (2012): “L’etiquetatge de les generacions literàries” [dins *L’aiguadolç*, 37-38, pàg. 9-12].

ALTAIÓ, V I GUILLAMON, J. (2012): *La revolta poètica 1964-1982*, Galàxia Gutenberg, Barcelona.

ALTAIÓ, V. i SALA-VALLDAURA, J. M. (1979): “Estudi”, *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)*, Laia, Barcelona, pàg. 7-72.

ALTAIÓ, V. (1980): *Correspondències com conspiracions*, Tafal, Palma de Mallorca

- (1981): “Andreu Morell, *L’èsser fosc*”, *Reduccions*, 14 , pàg. 72-73.

- (1984): “*En comptes de la revolució o la naixença de l’escriptura sense llançadora*” [dins Domènech, J. (1984): *En comptes de la revolució*, Llibres del Mall, Barcelona, s/p].

ANDRÉS ESTELLÉS, V. (1974): *Les pedres de l’àmfora*, 3i4, València.

- (1975): “Dijous, 6 de març de 1975. Viatge a Ganda (3)”, *Las Provincias*, 12 març

- (1977): s/t [pròleg a Ventura Melià, R. (1977): *Corrents de fons*, Lindes, València, pàg. 7-9].

- (1978): “Pròleg” [dins Cardona, F. (1978): *Plouen pigues*, 3i4, València, pàg. 5-7].

- (1981): s/t [pròleg a Mestre, T. (1981): *Fletxes de vent*, Prometeo, València, pàg. 7-8].

- (1982): *Elegies europees* [dins *Vaixell de vidre*, 3i4, València].

- (2003): *Obra periodística*, Denes, Paiporta [pròleg de V. Mansanet].

ANDREU I BELLÉS, J. I PÉREZ I MORAGON, F. , eds. (1993): *Les Normes de Castelló: una reflexió col·lectiva seixanta anys després*. Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.

ANGLADA, M. A. (1974): “Poesia catalana 1974, I”, *El Pont*, 78, pàg. 32 [citada per Marco i Pont, no l’hem pogut consultar].

Anònim (1975): “Obras presentadas al premio V. A. Estellés de 1975”, *Las Provincias*, 23-octubre, pàg. 17.

- (1978a): “Canviar de llengua, ¿canviar de vida?”, *Valencia semanal*, 30, pàg. 43-45 [conversa amb Piera, Granell, Verger, Seguí, Cremades i Bessó].

- (1978b): “*Notícia de la tribu de Marc Granell*”, *Valencia Semanal*, 32, 16-23 juliol, pàg. 37.

- (1979): “La llarga marxa de Pere Bessó”, *Valencia semanal*, 89, 30 setembre-7 octubre, pàg. 46.

- (1985): “Per què escrius?”, *El Temps*, 9 setembre, pàg. 37-41 [contesten, entre altres, Granell,

Piera i Jaén]

- (1986a): *El misteri d'Elx*, Gregal, València.

- (1986b): "Entrevista amb Narcís Comadira", *Daina*, 1, juny, pàg. 87-107.

- (2001): *La Bíblia catalana. Traducció interconfessional*, Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret, Societats Bíbliques Unides, Barcelona.

ARIMANY, M. (1972): *L'avantguardisme en la poesia catalana actual*, Pòrtic, Barcelona.

-(1977): *Cançons per a no cantar*, autor-editor, Barcelona [pròleg de Molas].

AULET, J. (1993): "La poesia catalana dels darrers anys" [dins DDAA (1993): *La cultura catalana recent (1960-1988)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, pàg. 113-132].

- (2004): "La poesia catalana i el boom de l'any 1972", *Caplletra*, 22, pàg. 139-151.

BACHELARD, G. (1989): *La llama de una vela*, Laia/ Monet Ávila, Barcelona.

BALAGUER, E. (1987a): *La poesia valenciana 1962-1974: el realisme històric*, Alacant, Universitat d'Alacant [Tesi doctoral].

- (1987b): "Estudi introductor", *Dinou poetes dels seixanta*, 3i4, València, pàg. 7-41.

- (1989): "Acrobàcies entre la realitat i el somni", *El Temps*, 265, pàg. 95 [sobre *L'acròbata dels ponts* de Rodríguez-Castelló].

- (1991): "Enric Balaguer entrevista Lluís Alpera", *Daina*, 8, maig, pàg. 85-114.

BALLART, P i JULIÀ, J. (2012): *Paraula encesa. Antologia de poesia catalana dels últims cent anys*, Viena, Barcelona.

- (2013): *Que van a dar en la mar. Antología poética mediterránea*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

BALLESTER, J. (1987): "Eduard J. Verger, *Com si morís*", *Caplletra*, 2, pàg. 150-152.

- (1988): *Foc al celler*, La Forest d'Arana, València.

- (1997): *La mar*, Edicions 62, Barcelona [amb un "Postfaci" de Castillo].

BALLESTER AÑÓN, R. , GONZÁLEZ, A. C. I DE LA PEÑA, P. J. (1986). *La poesía valenciana en castellano. 1936-1986* , Víctor Orega editor, Valencia.

BARGALLÓ VALLS, J. (1991): *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Empúries, Barcelona.

BATALLER, A. (2009): “Vinclar versos com palmeres: notes sobre l’obra poètica de Gaspar Jaén i Urban”, *Reduccions*, 95, octubre, pàg. 77-103.

BAUDELAIRE, CH. (*on line*): <https://fr.wikisource.org/wiki/petits-poèmes-en-prose>.

BELLVESER, R. (1975): *Un siglo de poesía en Valencia*, Prometeo, Valencia.

- (1977): “V. A. E.: la feliz tragedia de vivir (24 abril de 1977)” [recollit a (2001): *Hecho de encargo*, Generalitat valenciana/Biblioteca Valenciana, València, 2001, pàg. 56].

BENEDETTI, M. (1981): *Los poetas comunicantes*, Marcha editores, Mèxic [inclou entrevista a Adoum que citem]

BERENGUER, V. (1988): “Tres poetas de Tres i Quatre (Jàfer, Maluquer i Huguet)”, *Daina*, 5, novembre, pàg. 113-114 [sobre *Produccions Ansietat (1970-1988)* de Jàfer].

- (1990): “Exercici d’una teoria poètica”, *Daina*, 7, juliol, pàg. 126-128 [sobre *Teoria del somni* de Rodríguez-Bernabeu].

- (1992): “Una admirable densitat poètica”, *Daina*, 10, juny, pàg. 110-112 [sobre Jaén arran del seu *Fragments*].

BERTOLUCCI, B. (1973): *Ultimo tango a Parigi*, Einaudi, Torí.

BESA CAMPRUBÍ, J. (2005): *El título del poema. Una tipología dels efectes del títol en el text*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona.

BESSÓ, P. (1981): “Apunts personals a la poètics de J. L. Seguí” [dins Seguí, J. L. (1981): *Teoria de l’immor(t)al*, Fuentesarnera, València, pàg. 3-4].

BLANCH, A. (1976): *La poesía pura española*, Gredos, Madrid.

BLAT, R. (1975): “Crònica falsa de la cultureta. *Poemes per a suïcides*”, *Las Provincias*, diumenge 16 febrer, pàg. 35 [article de conya contra la poesia coetània].

BONET, J. L. (1980): “Crònica carnal”, *L’Espill*, 6-7, pàg. 207-209 [sobre Palomero].

- (2004): “Pecats de joventut” [dins “Quadern”, *El País*, 290, 7 octubre].

BOU, E. (1988): “La literatura actual” [dins De Riquer, M. , Comas, A. i Molas, J. (1988): *Història de la literatura catalana II*, Ariel, Barcelona, pàg. 355-419].

BRETON, A. (2002) *Manifestes du surréalisme*, Gallimard/ Folio, París.

- (1987): *L'amour fou*, Gallimard/Folio, París.

- (1993): *Poemas I, II*, Visor, Madrid.

BROCH, A. , CALAFAT, F. , IZQUIERDO, O. , LLURÓ, J. M. I SALA-VALLDAURA, J. M. (1992): *70-80-90. Literatura*, Eliseu Climent editor, València.

BROCH, A. , CÒNSUL, I I LLORCA, V. (1997): *Panorama de la literatura catalana*, Institució de les Lletres Catalanes, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona.

BROCH, A. (1980): *Literatura catalana dels anys 70*, Edicions 62, Barcelona.

- (1985): *Literatura catalana: balanç de futur*, Llibres del Mall, Barcelona.

- (1991): *Literatura catalana dels anys vuitanta*, Edicions 62, Barcelona.

- (2010): “Textualisme. De modernitat, límits i marges.” [dins Muntaner, M. , Picornell, M. , Pons, M, Reynés, J. A. ed. (2008): *Poètiques de ruptura*, Lleonard Montaner, Palma de Mallorca, pàg. 9-24].

BROSSA, J. (1970): *Poesia rasa. Tria de llibres (1943-1959)*, Ariel, Barcelona.

- (1974): *La barba del cranc*, Edicions 62, Barcelona.

- (1977): *Càntir de càntics*, Edicions 62, Barcelona.

BURROUGHS, W. (1981): *El almuerzo desnudo*, Bruguera, Barcelona.

CA REVOLTA (2014): *40 anys de Grills esmolen ganivets a trenc de por i L'esmoreïda estela de la platja*, Ca Revolta, València, s/p [autoselecció de Navarro i Jàfer; pròleg de P. Císcar]

CABANILLES, A. (1985): “Paisatge amb figures”, *La vella pell de l'alba (Poesia catalana al País Valencià, 1937-1985)*, 3i4, València, pàg. 13-39.

CAIRELL (1979-1981) [revista valenciana de poesia i crítica poètica].

CALAFAT, F. (1991): “La poesia en català al País Valencià (1970-1990)”, *Camp de mines. Poesia*

catalana del País Valencià 1980-1990, Edicions de la Guerra, València, pàg. 5-115.

- (1997): “Entre el llenguatge i la realitat: vint anys de poesia catalana” [dins *Caplletra* 22, Institut Interuniversitari Filologia Valenciana, primavera, pàg. 27-47].

- (2004): “Carn fresca de llarg recorregut” [dins “Quadern”, *El País*, 290, 7 octubre].

- (2002): “La ferida tràgica en la poesia de Joan Navarro” [dins *L’Aiguadolç*, 26, pàg. 71-82].

- (2008): “La vida com a literatura” [dins *L’Aiguadolç*, 35, pàg. 65-80] [sobre Piera].

- (2015): “40 anys de *Carn fresca*: els inicis d’una aventura imprescindible” [dins Fabregat, A.

(2015): *Carn fresca*, Perifèric edicions, Catarroja, I-XXXVII]

CANTAVELLA, R. (1989): “Razo d’Arana” i “Vida d’En Jàfer” [dins DDAA (1989): *Homenatge als trobadors*, La Forest d’Arana, València, pàg. 6-7].

- (2013): vegeu DDAA, 2013

CAPLLETRA (1997): núm. 22: “Literatura catalana actual”, Institut Interuniversitari Filologia Valenciana, primavera.

CARBÓ, F, GREGORI C. , ROSSELLÓ, R. X. (2004): “Selecció bibliogràfica sobre literatura catalana actual” [dins *Caplletra*, 22, primavera, pàg. 233-239].

CARBÓ, F. i V. SIMBOR (1993a): *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*, IIFV i PAM, València i Barcelona.

- (1993b): *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*, IIFV i PAM, València i Barcelona.

- (2005): *Literatura catalana del siglo xx*, Síntesis, Madrid.

CARBÓ, F. (2005): “Estudi introductori”, *Quinze poetes valencians del segle xx*, Brosquil, La Ribera, pàg. 7-42.

- (2006): “Necrològica Xavier Casp”, *Estudis romànics*, volum XXVIII, Institut d’Estudis Catalans, Barcelona.

- (2013) [dins DDAA, 2013].

CARMONA, À. (1979): *Antologia de la poesia social catalana*, Alfaguara, Barcelona.

CARNER, J. (1992): *Poesia*, Quaderns Crema, Barcelona.

CARNERO, G. (1975): “Nota de lectura. Sobre una antologia de la poesía valenciana joven”, *Ínsula*,

juliol-agost [dins *Carn fresca* (2015), pàg. 271-274].

- (1976): “Por un arte no autoritario”, *Dos y dos*, 15-16, 22-29 agost, pàg. 9.
- (1980): pròleg [dins Romero Cortés (1980): *Didáctica de lo obsceno*, Fuentearnera, Valencia].
- (1983): *Ensayo para una teoría de la visión (1966-1977)*, Hiperión, Madrid.

CASP, X. (1976): *Jo també tinc set*, autor-editor, València.

CASTELLET, J. M. I MOLAS, J. (1963): *Poesia catalana del s. xx*, Edicions 62, Barcelona.

CASTELLET, J. M. (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barral ed. , Barcelona [consultem la reedició del 2001 a Ediciones Península que inclou un “Apéndice documental”].

CASTILLO, D. (1988a): “Divuit anys d’obra de Salvador Jàfer”, *El Temps*, 825, pàg. 124.

- (1988b): “Entre la poesia i l’edició (Conversa amb Ramon Pinyol)” [dins *L’Aiguadolç*, 6, pàg. 109-115].
- (1990): Pròleg [dins Alpera, L. (1990): *Dons del pleniluni*, Proa, Barcelona].
- (1991): *Ser del segle. Antologia dels nous poetes catalans*, Empúries, Barcelona.
- (1997): Pròleg [dins Ballester, J. (1997): *La mar*, Edicions 62, Barcelona].

CAVALCANTI, G. (1994): *Cancionero*, Siruela, Madrid.

CELMA, P et alii (1995): *Mundo abreviado. Lectura de poetas españoles contemporáneos*, Ámbito, Valladolid.

CERDÀ, C. (1980): “Marc Granell: *Refugi absent* o el treball de la pena”, *Lletres de canvi*, 2, febrer, pàg. 27-30.

CERNUDA, L. (2002): *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Círculo de Lectores, Barcelona.

CIRLOT, J. E. (2004): *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid.

CÍSCAR, P. (2009a): “Entrevista a Fina Cardona”, 25 febrer [inèdit].

- (2009b): “Entrevista a Josep Bonet”, 26 febrer [inèdit].
- (2009c): “Entrevista a Marc Granell”, 11 març [inèdit].
- (2009d): “Entrevista a Jaume Pérez Montaner”, 6 abril [inèdit].

- (2009e): “Entrevista a Rafael Ventura Melià”, 22 abril [inèdit].
- (2009f): “Entrevista a Josep Lluís Seguí”, abril [online; inèdit].
- (2009g): “Dues o tres preguntes per Gaspar Jaén i Urban”, 9 maig [inèdit].
- (2009h): “Entrevista a Josep Palomero”, 18 maig [inèdit].
- (2009i): “Entrevista a Josep Félix Escudero”, 29 maig [inèdit].
- (2009j): “Entrevista a Manel Rodríguez-Castelló”, 30 juny [inèdit].
- (2009k): “Entrevista a Josep Piera”, 13 juliol [inèdit].
- (2009l): “Entrevista a Salvador Jàfer”, 10 setembre [inèdit].
- (2009m): “Entrevista a Vicent Salvador”, 19 octubre [inèdit].
- (2009n): “Entrevista a Pere Bessó”, 9 novembre [inèdit].
- (2009o): “Dues o tres preguntes per Eduard J. Verger”, [inèdit].
- (2014): “Grisos són, grisos, els genets del ranvespre” [pròleg a Jàfer, S. (2014): *L'esmortèida estela de la platja*, 3i4, València].
- (2015): “Dues o tres preguntes per a Joan Navarro”, 7 agost [inèdit].

CLIMENT, L. (2005): *Cos i gènere en el discurs poètic contemporani: anàlisi contrastiva de la poesia de Vicent Andrés Estellés i Maria-Mercè Marçal*, UJI, Castelló de la Plana [tesi doctoral inèdita, dirigida per Salvador].

- (2008): *Maria Mercè Marçal, cos i compromís*, IIFV i PAM, València i Barcelona.

COLOMINES, J. (1970): “Pròleg” [dins “*Segona antologia del premi de poesia per a inèdits Mossèn Amadeu Oller*, Parròquia de Sant Medir, Barcelona, pàg. 5-13].

- (1975): “Pròleg” [dins *Tercera antologia del premi de poesia per a inèdits Mossèn Amadeu Oller*, Parròquia de Sant Medir, Barcelona, pàg. 5-18].
- (1977): “Memòria del 1r Festival Popular de Poesia Catalana” [dins *Price-Congrés*, Congrés de Cultura Catalana/Edicions 62, Barcelona, 1977, pàg. 153-159].
- (1979): *La poesia, un combat per Catalunya*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.

COMPANY, S. (2010): “Una ressenya d'identitat (Pérez Montaner lector d'Estellés)” [dins *L'Aiguadolç*, 37-38, pàg. 133-134].

COROMINA, E. (1975): “La col·lecció Ausiàs March. Poesia per donar i per vendre”, *Serra d'Or*, maig, pàg. 23 [sobre J. Medina i M. Desclot].

CÓRDOBA CARO, R. (2012): *Llengua i estil de la poesia de Marc Granell*, UJI, Castelló de la

Plana [Tesi doctoral].

- (2015): *La poesia de Marc Granell*, UJI, Castelló.

CORTÉS, S. (2002): *Manuel Sanchis Guarner (1911-1981). Una vida per al diàleg*, Universitat de València, València.

- (2014): *El compromís amb la cultura. La història de Tres i Quatre*, 3i4, València.

CRUZ RUIZ, J. (1996): *Crónica de la nada hecha pedazos*, Alba, Barcelona.

CUMMINGS, E. E. (1986): 44 poemes, Gregal, València [traducció de J. Pérez Montaner i I. Robles].

DANTE (2000): *La divina comèdia. Edició bilingüe*, Quaderns Crema, Barcelona.

DDAA (1975): *Les cinc branques (Poesia femenina catalana)*, Albert Esteve i Corp ed. , Barcelona.

- (1984): *Poesia alemanya*, Edicions 62/ La Caixa, Barcelona.

- (1985): *Espai del vers jove*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València.

- (1989a): *25 poetes del premi Amadeu Oller 1964-1989*, La Magrana, Barcelona.

- (1989b): *Homenatge als trobadors*, La Forest d'Arana, València.

- (1992a): *Vida contemplativa. Homenatge a Vicent Andrés Estellés*, La Forest d'Arana, València.

- (1992b): *A Alacant. Els dimarts poètics de La Naia*, Instiuto Juan il-Albert/ Diputació Provincial de Alicante, Alacant [antologia a cura de L. Roda].

- (1993): *Antologia dels premis Carles Riba (1959-1982)*, Proa, Barcelona [pròleg de Llompart].

- (2013): *Jornades de la secció filològica a València i Alcoi*, Institut d'Estudis Catalans-Secció Filològica, / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Ajuntament d'Alcoi, Alcoi. k

DE AZÚA, F. (2007): *Última sangre*, Bruguera, Barcelona.

DE BUSTOS GUADANO, E. (2000): *Filosofía del lenguaje*, UNED, Madrid.

DE PRÒIXITA, G. , FEBRER, A. , DE GUALBES, M. I DE SANT JORDI, J. (1982): *Obra lírica*, Edicions 62, Barcelona.

DE SAGARRA, J. (1976): "Repostería selecta. *Carn fresca*", Tele/Xpress, juny [dins *Carn fresca* (2015), pàg. 267-270].

DE SIRVAL (1974): “Joan Navarro: Mis poemas son de rabia, de infelicidad”, *Las Provincias* , 23 octubre, pàg. 17.

DE TORRE, G. (1970): *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Alianza, Madrid.

DELUY, H. (1983): *L'anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie. 1960-1982: trente poètes*, Flammarion, Paris.

DESCLOT, M. (1972): “La ballaruga dels poemaferits o qui tingui puces que se les espolsi”, *Serra d'Or*, 152, maig, pàg. 27-28.

- (1974): *Viatge al·lucinant...*, Vosgos, Barcelona.

- (1979): *Dotze poetes catalans*, Laia, Barcelona.

- (1988): *Juvenília*, Llibres del Mall, Barcelona.

DOLÇ, M. (1974): “La veu coherent del poeta” [pròleg a Rodríguez-Bernabeu, E. (1974): *La catacumba*, Diputació d'Alacant, Alcant, pàg. 9-15].

DURAS, M. (1968): *Hiroshima, mon amour*, Seix Barral, Barcelona.

- (2009): *India song*, Intermedio DVD.

EISENSTEIN, S. (1989): *Teoría y técnica cinematográfica*, Rialp, Madrid.

ÉLUARD, P. (2002): *Derniers poèmes d'amour*, Seghers, Paris.

ESCRIVÀ, M. J. I SIF, PAU (2003): *Ai, València!*, Edicions 96, Carcaixent.

ESCRIVÀ, M. J. (2000): *Una poètica dels sentits*, València, Universitat de València [Tesi doctoral inèdita]

- (2002): “El camí iniciàtic de *Monodia de la ausència* en la poesia de Josep Piera” [dins *L'Aiguadolç* 26, pàg. 9-18].

- (2008): “Josep Piera, de la frescor de la carn a l'espiritualitat mística” [dins *L'Aiguadolç* 35, pàg. 81-100 [entrevista]].

ESCRIVÀ, V. (1979-1980): “Del brau d'Ausiàs March a l'animologia poètica valenciana”, *Cairell*,

1-5 [sobre Navarro, *Cairell*, 3, pàg. 51-58].

-(1980a): “Introducció” [dins Pérez Montaner, J. (1980): *Museu de cendres*, València, Diputació Provincial de València, pàg. 9-16].

-(1980b): “La fugida present de Marc Granell”, *Valencia semanal*, 110, 24 febrer- 1 març, pàg. 49.

-(1985): “Periple ple de Salvador Jàfer” [dins Jàfer, S. (1985): *Els caçadors salvatges*, València, 3i4, pàg. 7-20].

-(1986): *Paradís d'enlloc*, sense editorial, València [pròleg de Rodríguez-Castelló]

ESPRIU, S. (1977): *Obres completes I. Poesia*, Edicions 62, Barcelona.

-(1980a): Fragment de carta [dins Salvador, V. (1980): *Argiles*, 3i4, València, pàg. 15].

-(1980b): “Lletra oberta” [dins Alpera, LL. (1980): *Dades de la història civil d'un valencià (1958-1978)*, 3i4, València, pàg. 12-13].

ESTEVE, J. M. (1991): “Abecedari d'un crim poètic. Aproximació a la poètica de Joan Navarro”, *Reduccions*, 52, pàg. 62-77.

FABRA, P. (1983): *Diccionari manual*, Edhasa, Barcelona.

FABREGAT, A. (1972): “*Formalisme i realisme* de B. Brecht”, *Gorg*, 29, pàg. 20.

-(1974a): *Carn fresca*, l'Estel, València. [reeditat (2015), Perifèric edicions, Catarroja.]

-(1974b): *Assaig d'aproximació a Falles folles fetes foc*, 3i4, València.

-(1974c): “Monólogo con Amadeo Fabregat: *Carn fresca* es el escaparate de la última poesía valenciana. Nuestra cultura debería entrar en la Universidad por la puerta grande.”, *Las Provincias*, 17 març [dins *Carn fresca* (2015), pàg. 255-260].

-(1974d): “Poesia catalana al País Valencià”, *Butlletí de la Fira del Llibre*, València, 21-29 abril [dins *Carn fresca* (2015), pàg. 287-291].

-(1975): “L'últim ou de la gallina”, *Las Provincias*, diumenge 27 abril, pàg. 18 [sobre *L'ou de la gallina fosca* de Joan Navarro].

FALCÓ, J. L. i J. V. SELMA (1985): *Última poesía en valencia (1970-1983)*, Institució Alfons el Magnànim, València.

FALCÓ, J. (1980): “Algunes notes al voltant de la poesia de Marc Granell”, *Cairell*, 5, setembre, pàg. 52-54.

-(2008): “Pròleg” [dins Piera, J. (2008): *Monodia de l'absència*, Denes/Alfons el Vell,

Paiporta/Gandia, pàg. 9-21].

FARRÉS, P (1981): “Josep Piera, *Mel-o-drama*”, *Reduccions*, 14, pàg. 70-71.

FAULÍ, J. (1974): “La última poesía valenciana”, *Diario de Barcelona/ dominical*, 19 maig [dins *Carn fresca* (2015), pàg. 279-280].

FEBRÉS, X. (1979): “La premsa al País Valencià. El búnker va bé, gràcies”, *Serra d'or*, febrer.

FERNÁNDEZ CARRASCO, F. (1989): “*Gorg* (1969-1972)” [dins *L'Aiguadolç*, 9-10, pàg. 9-14].

FERRATÉ, J. (1977): *Lectura de La terra gastada de T. S. Eliot*, Edicions 62, Barcelona.

FERRATER, G. (1980): *Les dones i els dies*, Edicions 62, Barcelona.

FERRER, A. (2008): “La Grècia possible de Josep Piera” [dins *L'Aiguadolç* 35, pàg. 23-38].

FERRER, E. (1981): *Literatura i societat. País Valencià segle xx*, 3i4, València.

- (1982): pròleg [dins Bodí, J. (1982): *Desig de cant*, Jesús Huguet ed. , La Ribera].

FOIX, J. V. (2000): *Obra poètica en vers i en prosa*, Edicions 62/Diputació de Barcelona, Barcelona.

FOS, J-LL. (1972): “La més jove poesia valenciana”, *Gorg* , 28, febrer/març, pàg. 33.

FOUCAULT, M. (1978): *La arqueología del saber*, Siglo XXI, Mèxic.

- (1997): *Historia de la locura en la época clásica I y II*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic/ Madrid.

- (2005): *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid.

FRANCÉS DÍAZ, M. À. (2015): “Una travessa pel laberint: assaig d'interpretació de *Els jeroglífics i la pedra de Rosetta*, de Carmelina Sánchez-Cutillas” [dins *Caplletra*, 58, pàg. 9-28].

FRANCH, v. (1994): *Palaminar*, Universitat Jaume I. Servei de comunicació i publicacions, Castelló de la Plana.

FUSTER, J. (1972): *Literatura catalana contemporània*, Curial, Barcelona.

- (1974): “Versos, versos”, *Tele/Xprés*, Barcelona, 18-març [dins *Carn fresca* (2015), pàg. 221-226].
- (1977): Pròleg [dins Boïls, E. (1977): *Nissaga (poemes incivils)*, Lindes, València].
- (1979a): “De poesia, y catalana”, *Destino*, 26 abril-2 maig, pàg. 44.
- (1979b): Pròleg [dins LLACH, LL. (1979): *Versos i cançons*, 3i4, València].
- (1981): Pròleg [dins Prats, A. (1981): *Cadells de la desfeta*, Ajuntament de Benissa, Benissa]
- (1984): Pròleg [dins DDAA (1984): *Homenatge a Picasso*, Fundació Renau, València].
- (1985): *Sagitari*, Diputació de València, València.
- (2012): *Obra completa III, Assaig II*, Edicions 62, Barcelona [inclou “Cairell. Una aventura” de Fuster, J. (1980): *Notes d'un desficiós*, Almodí, València].

GARBISU, M. (2002): *Purismo español y hermetismo italiano: coincidencias y divergencias en Jorge Guillén y Giuseppe Ungaretti*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

GARCIA, X. (1976): *Homenets catalans*, Pòrtic, Barcelona.

GARCIA GRAU, M. , MESSEGUER, LL. I SAN ABDON, J. M. (1991): *Poetes del nord. Poesia jove de les comarques del nord del País Valencià (1985-1991)*, Agrupació Borriana de Cultura / Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de La Plana.

GARCIA LORCA, F. (1998): *Poesía completa*, RBA, Barcelona.

GENETTE, G. (1989): *Figuras III*, Lumen, Barcelona.

GIL DE BIEDMA, J. (1993): *Las personas del verbo*, Seix Barral, Barcelona.

GIL-ALBERT, J. (1980): [dins Ventura Melià (1980): *Senyals de vida*, Fuentearnera, València, pàg. 44-47].

GIMFERRER, P. (1974a): “Una nueva colección : Llibres del mall”, *Destino*, 1895, pàg. 27.

- (1974b): “Signos de la joven poesía”, *Destino*, 5 octubre [dins *Carn fresca* (2015), pàg. 281-286].
- (1988): *Poesía completa (1962 –1969)*, Visor, Madrid.
- (1994): *Arde el mar*, Cátedra, Madrid [pròleg de Jordi Garcia].
- (1995): *Obra catalana completa I. Poesia*, Edicions 62, Barcelona.
- (2004): *Valències*, 3i4, València.

- (2005): *Rimbaud y nosotros*, Residencia de Estudiantes de Madrid, Madrid.

GODOY, X. I DALLA FIOR, L. (1979): *Antología de la poesía francesa actual (1960/1976)*, Editora Nacional, Madrid.

GÓMEZ, V. (1995): *La mestra*, 3i4, València [sobre els atacs a Marifé Arroyo, dona de J. Piera]

GORG (1969-1972): 29 números [revista valenciana]

GRAELLS, G-J. (1974a): “La poesia, és a dir, la vida. Taula rodona amb set poetes joves”, *Serra d’Or*, febrer, pàg. 17-21. [taula rodona amb V. Altaió, X. Bru de Sala, J. Creus, M. de Palol, M. Desclot, R. Pinyol, A. Tàpies-Barba].

- (1974b): “Amadeu Fabregat, antólogo de la joven poesía valenciana: ‘Una literatura valenciana aislada y localista será antihistórica y de difícil supervivencia’“, *El noticiero universal ilustrado*, 23 juliol [dins *Carn fresca* (2015), pàg. 227-231].

GRAELLS, G. J. I PI DE CABANYES, O (1975): *La generació literària dels 70*, Pòrtic, Barcelona [escrit des del 1970 i censurat fins el 1975].

GRANELL, M. i A. BELTRAN (1985): *Antologia d’escriptors valencians*, 2, Consorci d’Editors Valencians i Gregal, València.

GRANELL, M. (1975): poètica [dins Bellveser, R. (1975): *Un siglo de poesía en Valencia*, Prometeo, València.].

- (1984): “El vers lúcid de Joan Vinyoli”, *El Temps*, 18, pàg. 44 [sobre *Passeig d’aniversari* de Vinyoli].

- (1985): “1973-1984: Renovació i consolidació de la poesia valenciana” [dins *Espai del vers jove*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València, pàg. 51-59].

- (1987): “La paraula imprescindible”, *Daina*, 3, pàg. 111-112, juliol [sobre *Getsemaní* de Bonet]

- (1989): “*Cairell* (1979-1981). Material per aun retrat impossible” [dins *L’Aiguadolç*, 9-10, pàg. 21-26].

GRAU I COLELL, J. (1975): *Antologia de sacerdots poetes*, Josep Grau i Colell, ed. , Zurich.

GRAVES, R. (2005): *Los mitos griegos*, RBA, Barcelona.

GREGORI, C. (2008): “Revisitar la tradició, rebentar els tòpics: el joc paròdic monzonià” [dins DDAA (2008): *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, pàg. 53-92].

GUERRERO, M. (2002): *Sense contemplacions. Nou poetes per al nou segle*, Empúries, Barcelona.

GUILLAMON, J. (1982): “Una lectura per a *Presoners d’un parèntesi* de Josep Piera”, *Reduccions*, 15, pàg. 69-81.

GUILLEM, R. (1986a): “Un nou balanç de la poesia recent al País Valencià”, *Daina*, 1, juny, pàg. 116-117 [sobre *La vella pell de l’alba* de Cabanilles].

- (1986b): “Un ganivet que s’enfonsa en la mar”, *El Temps*, 23 març, pag. 65 [sobre *La paiïra dels crancs* de Navarro].

- (1987): “Mot a mot el conreu del silenci”, *Reduccions*, 36, desembre, pàg. 97-99 [sobre *Com si morís* de Verger].

- (2010): “El *Solatge* del poeta” [dins *L’Aiguadolç*, 37-38, pàg. 129-132] [sobre Pérez Montaner].

HEIDEGGER, M. (1986): *Des de l’experiència del pensament*, Península/ Edicions 62, Barcelona.

HÖLDERLIN, F. (1999): *L’Arxipèlag. Elegies*, Quaderns Crema, Barcelona.

HUGUET, J. (1971): “*Poemes Home-Terra* de Josep Lozano”, *Gorg*, 20, juny, pàg. 20-21 [entrevista a Lozano].

- (1972): *Els darrers: generació del 70*, autor-editor, La Ribera.

- (1982): “Pròleg” [dins Arnal, R. (1982): *Quadern de retruny*, Jesús Huguet ed, La Ribera, pàg. 9-11]

- (1985): “Antecedents: la generació del 70” [dins *Espai del vers jove*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València, pàg. 15-21].

IBORRA, J. (1974): “*Carn fresca*. Una antologia d’Amadeu Fabregat”, *Serra d’Or*, abril, pàg. 35 [dins *Carn fresca* (2015), pàg. 233- 238].

- (1977): “La nova poesia catalana del País Valencià (1974-1977) I, *Reduccions*, nº 3, Vic, pàg. 53-60.

- (1978): “La nova poesia catalana al País Valencià (1974-1977) II, *Reduccions*, n. ° 5, Vic, pàg. 41-

59.

- (1979): “Josep Piera: una poètica de l’instant”, *Valencia Semanal*, 100, 16-23 desembre, pàg. 46-49.

- (1995): *La trinxera literària (1974-1990)*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de l’Abadia de Montserrat, València/ Barcelona [inclou Iborra, J (1977) i (1978); pàg. 158-161].

- (2014): *Fuster, una declinació personal*, Publicacions Universitat de València, València.

ICARDO, J. A. (1974): “Poesía valenciana joven”, *Triunfo*, 9 novembre [dins *Carn fresca* (2015), 275-278].

JAÉN I URBAN, G. (1981): “El pensament i el mirall”, *Latitud*, Mallorca, pàg. 6-8.

- (1986): “Introït” [dins Navarro, J. (1986): *La paiïra dels crançs*, 3i4, València; pàg. 9-13].

- (1998): *Del temps present*, Bromera, Alzira.

- (*in progress*): *Per a saber d’amor. Obra poètica completa* (inèdita) [consultable a [www. ua. es/personal/gaspar.jaen](http://www.ua.es/personal/gaspar.jaen)].

JÀFER, J. (1986): “Una poètica salvatge”, *El Temps*, 109, pàg. 60.

- (1987): “Més enllà del zero i ben a prop de la terra hi ha Joan Brossa assegut al balancí”, *El Temps*, 149, 27 abril, pàg. 39-40.

- (*in progress*): *La Terra d’Enlloc* [poesia completa revisada per l’autor; consultable a [www. salvadorjafer. net](http://www.salvadorjafer.net)].

JAMESON, F. (1986): *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid.

JIMÉNEZ ARRIBAS, C. (2005): *El poema en prosa en los años setenta en España*, UNED, Madrid.

JULIÀ, LL. (2010): “Poesia i oblit. Sobre la veu poètica de J. Pérez Montaner” [dins *L’Aiguadolç*, 37-38, pàg. 121-128]

KAVAFIS, K. P. (1993 i 1988): *Poemes*, Curial, Barcelona [2 volums].

KEOWN, D. (2010): “Intrusió? No, gràcies: Una reflexió sobre la traducció en vers d’Isabel Robles i J. Pérez Montaner” [dins *L’Aiguadolç*, 37-38, pàg. 141-156]

L'AIGUADOLÇ (1989): núm. 9-10: "Revistes valencianes de literatura".

- (2002): núm. 26: "Poetes valencians dels setanta", tardor.

- (2002): núm. 35: "Josep Piera. 40 anys de vida literària", tardor.

- (2010): núm. 37-38: "Homenatge a Jaume Pérez Montaner".

L'ESPILL (1979-...) [hem consultat els números abans de l'any 1990]

LAUTRÉAMONT (1988): *Obra completa. Edición bilingüe*, Akal. Madrid.

LÁZARO CARRETER, F. I CORREA CALDERÓN, E. (1982): *Cómo se comenta un texto literario*, Cátedra, Madrid.

LLETRES DE CANVI (1980-1983) [revista valenciana de poesia i crítica de poesia]

LLOBREGAT, E. A. (1974): "A propósito de una antología de Amadeu Fabregat. ¿Unos novísimos de la poesía valenciana?", *Información*, 12 maig [dins *Carn fresca* (2015), pàg. 239-249].

LLOMBRIU (1979-1981) [revista valenciana de poesia que hem consultat incompletament]

LLOMPART, J. M. (1971): "Sobre Lluís Alpera i la poesia realista", *Gorg*, 24, pàg. 18-19.

- (1979): "Pròleg" [dins Pomar, J. (1979): *Història personal*, Moll, Palma de Mallorca, pàg. 7-10].

- (1980a): "L'obra poètica de Lluís Alpera" [dins Alpera, LL. (1980): *Dades de la història civil d'un valencià (1958-1978)*, 3i4, València, pàg. 15-15]

- (1980b): *Entranyes per a l'augur (Antologia de la poesia catalana del Baix Vinalopó)*, UNED, Elx.

- (1993): Pròleg [dins DDAA (1993): *Antologia dels premis Carles Riba (1959-1982)*, Proa, Barcelona]

LLOP, I. L. (2008): "Nàpols, 20 anys després", *L'Aiguadolç* 35, pàg. 39-44 [sobre Piera].

LLOVERAS, X. (1989): "Pròleg" [dins de Roig, A. (1989): *Córrer la taronja*, Empúries, Barcelona].

LÓPEZ-CASANOVA, A. (1994): *El texto poético. Teoría y metodología*, Ediciones Colegio de España, Salamanca.

- LOSADA, B. (1990): *Poesía gallega de hoy/ Antología*, Visor, Madrid.
- LUJÁN ATIENZA, A. L. (2007): *Cómo se comenta un poema*, Síntesis, Madrid
- LUZÓN, R. (2015): “Nòmada de les paraules” [inèdit].
- LYOTARD, J. -F. (1993): *La condición postmoderna*, Planeta-Agostini, Barcelona.
- MALÉ, J. (2001): *Poètica de Carles Riba. Els anys del postsimbolisme 1920-1938*, La Magrana, Barcelona.
- MAINGUENEAU, D. I SALVADOR, v. (1995): *Elements de lingüística per al discurs literari*, Tàndem, València.
- MARCO, J i J. PONT (1980): *La nova poesia catalana. Estudi i antologia*, Barcelona, Ed. 62
- MARRUGAT, J. (2013): *Alguns aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, pàg. 295- 368 [per al període navarrià ací estudiat]
- (2014): “Joan Navarro a l'alba d'un nou món” [pròleg a Navarro, J. (2014): *Grills esmolens ganivets a trenc de por*, 3i4, València, pàg. 9-17].
- MARTÍ, V. (1986): “L'embruix de la païra”, *El temps*, 23-juny, pàg. 68-71 [entrevista a Navarro].
- MARTÍ I POL, M. (1977): “Pròleg” [dins Fons i Vilardell, P. (1977): *Aquesta música porosa*, Edicions 62, Barcelona, pàg. 5-12].
- (1978): “Gaspar Jaén i Urban, *Cadells de la fosca trencada*”, *Reduccions*, 4, abril, pàg. 69-70.
- (1982): “Voluntat de recerca en Gaspar Jaén”, *Reduccions*, 17, setembre, pàg. 95-97 [sobre *Cambra de mapes de Jaén*].
- MARTÍNEZ, M. (2012): “Paisatge emocional. Conversa amb J. Pérez Montaner” [dins *L'Aiguadolç*, 37-38, pàg. 17-24].
- MARTÍNEZ REVERT, T. (2012): “D'amics i germans. V. Andrés Estellés i J. Pérez Montaner” [dins *L'Aiguadolç*, 37-38, pàg. 25-32].

MARTÍNEZ-GIL, V. (1999): “El lloc de la literatura en la societat postmoderna” [dins Riquer Borja de, edd. (1999): *Història, política, societat i cultura als Països Catalans*, vol 12, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, pàg. 314-325]

MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1981): *El centro inaccesible (1967-1980)*, Hiperión, Madrid
- (2008): *Sueños que no compra el dinero (Balance y nombres del surrealismo)*, Pre-Textos, València.

MAS, J. (1982): *Reflexions sobre poesia catalana*, Tià de sa real, Manacor.
- (1992): “Pròleg” [dins Huguet, D. (1992): *Ofici de sords*, Moll, Palma de Mallorca, pàg. 11-20]

MELENDRES, J. (1976): “Mirant endavant amb pànic”, *Tele/eXprés*, gener [consultat a <http://www.uib.cat/catedra/camv/denc/textosarticles2.ht>; tracta *Lívius Diamant* de Jàfer].

MESSEGUER, L. (2000): “Els temps que corren. Propostes per a la creació literària al País Valencià del segle XXI” [dins *Creació literària al País Valencià. Problemes i propostes*, AELC, Barcelona, pàg. 49-70].
- (2002): “Poesia i pensament en Vicent Salvador”, *L'Aiguadolç* 26, pàg. 31-46.

MIR, J. (1976): “Per un art popular”, *Dos y dos*, 21-22, 2-10 octubre, pàg. 11-12.

MIRALLES CARBONELL, M. (1974): “Charlando con Amadeu Fabregat. *Carn fresca* es un catalizador de la poesía. La cátedra de Lengua Valenciana, definitiva para nuestra tierra.”, *Levante*, 11 maig [dins *Carn fresca* (2015), 261-265].

MOLAS, J. (1977): pròleg [dins Arimany, M. (1977): *Cançons per a no cantar*, autor-editor, Barcelona].

MONJO, J. M. (1974): “*Carn fresca (poesia valenciana jove)*”, *El Tossal*, 31 maig [dins *Carn fresca* (2015), pàg. 251-253].

MOMPÓ, F. (2010): “Reivindicació de *La mirada ingènua*” [dins *L'Aiguadolç*, 37-38, pàg. 113-120] [sobre Pérez Montaner].

MONTANYÀ, X. I PÀMIES, S. (1985): “Joan Ferraté, crític de la realitat”, *El temps*, 68, València,

18 de novembre, pàg. 38-41.

MONTANER, LL. , PERELLÓ, J. , PONS, D. I SOLER, G. (1973): *Temptant l'equilibri*, autors-
editors, Campos.

MOORE, M. (1996): *Poesía reunida*, Hiperión, Madrid.

MUNTANER, M. , PICORNELL, M. , PONS, M, REYNÉS, J. A. ed. (2008): *Poètiques de ruptura*,
Lleonard Montaner, Palma de Mallorca.

- (2010): *Transformacions: literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*, Universitat de
València, València.

MUÑOZ, A. (1999): *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano 1967-1975*, Fimoteca
Generalitat Valenciana, València.

MUR, M. (1982): *A despit del rei*, Llibres del Mall, Barcelona.

MUSSÓ, L. C. (2008): *Minimal Hysteria*, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Azuay, Equador
[contraportada de Navarro].

NICOLÀS, M. (1986): “L'or inhabitat en la poesia de Salvador Jàfer”, *Saó*, València, gener-febrer-
abril.

NOVALIS (1985): *Himnos a la noche*, Icaria, Barcelona.

NIETZSCHE, F. (1998): *Poesía completa*, Trotta, Madrid.

- (2002a): *Así habló Zarathustra*, RBA, Barcelona.

- (2002b): *Ecce homo*, Alianza, Madrid.

- (2014): *Nietzsche III*, Gredos/RBA, Madrid/Barcelona.

OLIVA, S. (2008): *Nova introducció a la mètrica*, Quaderns Crema, Barcelona.

OVIDI (1994): *Les metamorfosis I-VI*, La Magrana, Barcelona.

PALOMERO, J. (1980): “Òliba de la foscuria d'Andreu Morell”, *L'Espill*, 5, pàg. 171-173.

- (1997): *Bengales en la fosca. Antologia de la poesia valenciana del segle xx*, Bromera, Alzira.

PALOMERO, M. P. (1987): *Poetas de los 70*, Hiperión, Madrid.

PARIENTE, Á. (1996): *Diccionario temático del surrealismo*, Alianza, Madrid.

PARCERISAS, F. (1990): “Pròleg” [dins Pont, J. (1990): *Raó d’atzar (Poesia 1974-1989)*, Edicions 62, Barcelona, pàg. 7-15].

PASOLINI, P. P. (2003): *Le cenere di Gramsci*, Grazanti, Milà.

PAU, S. (1975): *Els jardins de Kronenburg*, Llibres del Mall, Barcelona.

PAZ, O. (2000): *Versiones y diversiones*, Galaxia Gutenberg, Madrid.

PÉREZ MONTANER, J. (1980): “Pròleg” [dins Salvador, V. (1980): *Argiles*, 3i4, València, pàg. 9-13].

-(1981): “Introducció”, *Brossa nova. Poetes valencians dels 80*, València, Universitat de València i Facultat de Filologia, València, pàg. 7-17 [antologia a cura de J. Pérez Montaner, M. Granell i A. Viana; coordinat per LL. B. Polanco].

- (1990): *Subversions*, València, 3 i 4 [inclou referències anteriors]

PÉREZ MORAGON, F. (1974): *Publicacions valencianes (1939-1973)*, Caixa d’Estalvis i Mont de Pietat de València, València.

PÉREZ OTERO, M. (2001): *Aproximació a la filosofia del llenguatge*, Ed. Universitat de Barcelona, Barcelona.

PI DE LA SERRA, F. (1976): *Cançons*, 3i4, València.

PICÓ, L. (2002): “Gaspar Jaén: la fixació de la memòria” [dins *L’Aiguadolç* 26, pàg. 19-30].

-(2005): *Aproximació a l’obra poètica de Gaspar Jaén*, Universitat d’Alacant, Alacant [memòria de llicenciatura inèdita] [bibliografia extensa sobre Jaén] [sobre l’amistat Jaén-Navarro pàg. 63-76].

PICORNELL, M. (2010): “‘Aquella estranya neurosi col·lectiva’. Crisi i continuïtats en la cultura

catalana en el vèrtex 1969/1970” [dins Muntaner, M. , Picornell, M. , Pons, M. , Reynés, J. A. , ed. (2010): *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*, Univesitat de València, València, pàg. 29-54].

PIERA, J. (1975): “Lívius Jàfer diamant”, *Las Provincias*, 23 novembre, pàg. 37.

- (1978a): “Kavafis, Kavafis”, *Valencia Semanal*, 14, 12-19 març, pàg. 44.

- (1978b): “Dues maneres de treballar el vers”, *Valencia Semanal*, 26, 4-11 juny, pàg. 43 [sobre *Uns llavis gramàtics* de Pep Vila i *Paraula de Miquel d’Escudero*].

- (1978c): “El més barroco dels poetes valencians”, *Valencia Semanal*, 38, setembre, pàg. 43 [sobre *Innocents de pagana decadència* de Palomero].

- (1979a): “I ara, Gaspar Jaén i Urban”, *Valencia Semanal*, 60, 18-25 febrer, pàg. 40, [sobre “Les flors del bruc” de Jaén].

- (1979b): “D’una pluja de somnis després en queda fang”, *Valencia Semanal*, 75, 10-17 juny, pàg. 41 [sobre *Plouen pigues* de Cardona].

- (1980): “De poesia, i d’ara”, *Cairell*, 4, pàg. 27-36.

-(1991): *Dictats d’amors (Poesia 1971-1991)*, Edicions 62, Barcelona [amb pròleg de Verger].

- (2003): *Arran del precipici*, Destino, Barcelona

- (2004): “El big bang poètic dels 70. Una generació temptada per l’heterodòxia”[dins “Quadern”, *El País*, 290, 7 octubre].

- (2008): *Monodia de l’absència /Monodia de la ausència*, Denes/Alfons el Vell, Paiporta/Gandia [amb pròleg de Falcó].

PINYOL, R. [ara Balasch, R.]. (1973): *Rovell de mala plata*, Llibres del Mall, Barcelona

- (1975): *Occit enyor*, Proa, Barcelona.

- (1977): “Pròleg” [dins Martí i Pol, M. (1977): *Crònica de demà*, Mall, Barcelona].

PLATÓN (2000): *Diálogos I*, Gredos, Madrid.

POMAR, J. (1979): *Història personal*, Moll, Ciutat de Palma [amb pròleg de Llompart].

PONS, D. (2001): *Els mapes del desig*, Moll, Palma de Mallorca.

PONS, M. I REYNÉS, J. A. de. (2012): *Lírica i deslírica. Anàlisis i propostes de la poesia d’experimentació*, Edicions de la Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca.

PONS, M. (2007): *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa catalana experimental 1970-1985*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat/ Càtedra Joan Alcover, Barcelona/ Palma de Mallorca.

- (2008): "Del plaer a l'abjecció. Retòrica i política del cos en el discurs experimental." [dins Muntaner, M. , Picornell, M. , Pons, M, Reynés, J. A. ed. (2008): *Poètiques de ruptura*, Lleonard Montaner, Palma de Mallorca, pàg. 111-148] [sobre Seguí, pàg. 124-125].

- (2010): *Corrents de la poesia insular del segle XX*, Documenta Balear.

PONT, J. (1977): "El actual renacimiento poético catalán", *Destino*, juliol, pàg. 34.

- (1987): "Literatura catalana", *Letras españolas 1976-1986*, Castalia/Ministerio de Cultura, Madrid, pàg. 223-260.

- (1989): "Correspondències. De Jaume Pont a Josep Piera", *El Temps*, 251, 10 abril, pàg. 83.

-(2008): "Una genealogia poètica i cultural. La poesia andalusina en l'obra de Josep Piera", *L'Aiguadolç* 35, pàg. 45-64.

PRATS, A. (1981a): *Epigrammata*, Ajuntament d'Ondara, Pedreguer [amb postfaci d'Alpera].

- (1981b): *Cadells de la desfeta*, Ajuntament de Benissa, Benissa [amb mots finals de Fuster].

- (2012): "Aproximació a la trajectòria poètica de J. Pérez Montaner. Un diàleg entre Sísif i Narcís" [dins *L'Aiguadolç*, 37-38, pàg. 33-58].

PRIETO DE PAULA, Á. (1996): *Musa del 68: claves para una generación*, Hiperión, Madrid.

PROVENCIO, P. (2002): *Poemas esenciales del simbolismo*, Octaedro, Barcelona.

QUART, P. (1999): *Obra poètica*, Proa, Barcelona.

QUESADA, I I BERMEJO, J. (2012): "Andreu Morell i Marco, un poeta oblidat dels anys 70", *La Rella*, 25, Baix Vinalopó, pàg. 119-144 [consultat a www.raco.cat/index.php/Rella/article].

REY, J. L. (2005): *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*, Pre-textos, València.

RESINA, J. R. (2010): "No era això: latència i epifenomen de la transició." [dins Muntaner, M. , Picornell, M. , Pons, M. , Reynés, J. A. , ed. (2010): *Transformacions. Literatura i canvi sociocultural dels anys setanta ençà*, Univesitat de València, València, pàg. 17-28].

- REVERT, M. (1989): “L’Espill (1979)” [dins *L’Aiguadolç*, 9-10, pàg. 27-32].
- RIBA, C. (1988): *Obres completes I. Poesia*, Edicions 62, Barcelona.
- RIMBAUD, A (1966): *Una temporada a l’infern. Il·luminacions*, Vergara, Barcelona [traducció de Palau i Fabre].
- (1995): *Poesías y otros textos. Edición bilingüe*, Hiperión, Madrid.
- ROBBE-GRILLET, A. (1961): *L’année passée à Marienbad*, Minuit, Paris.
- ROBLES, I. (2010): “L’ experiència americana en la poesia de J. Pérez Montaner: enyorament i revolta” [dins *L’Aiguadolç*, 37-38, pàg. 87-112].
- RODA, LL. (1989): “Llombriu. Quaderns de literatura (1978-1981)” [dins *L’Aiguadolç*, 9-10, pàg. 15-20].
- (2010): “De generatione. J. Pérez Montaner i el cànon poètic valencià de la generació dels 70” [dins *L’Aiguadolç*, 37-38, pàg. 59-86].
- RODRÍGUEZ-BERNABEU, E. (1977): “Advertiment preliminar”, *Migjorn (poesia jove de les comarques del sud del País Valencià)*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alacant, pàg. 7- 13.
- (1991): pròleg [dins Alpera, LL. (1991): *Amor de mar endins*, Aguacalera, Alacant].
- RODRÍGUEZ-CASTELLÓ, M. (1979): “Lletres de canvi (1980-1983). Evocació d’una aventura” [dins *L’Aiguadolç*, 9-10, pàg. 33-38]
- (2010): “El Mural com a fons. La poesia de V. Andrés Estellés de J. Pérez Montaner” [dins *L’Aiguadolç*, 37-38, pàg. 159-162].
- ROIG, A. (1989): “Una antologia necessària”, *El Temps*, 264, pàg. 95 [sobre *Antologia* de Blai Bonet a Gregal de Granell].
- ROIG, M. (1978): *Retrats paral·lels/3*, Publicacions de l’ Abadia de Montserrat, Barcelona.
- ROMERO CORTÉS, J. J. (1980): *Didáctica de lo obsceno*, Fuentearnera, Valencia [pròleg de Guillermo Carnero]

ROOB, A. (1997): *Alquímica & Mística*, Taschen, Köln.

ROSSELLÓ BOVER, P. (1997): *Els moviments literaris a les Balears*, Documenta Balear, Palma de Mallorca.

- (2002): *Veinte poetas de las Baleares. Antología del s. XX*, Calambur, Madrid

- (2003): *Poetry in the Balearic islands at the End of the Millennium. La poesia a les Balears al final del mil·lenni*, Documenta Balear, Palma de Mallorca.

- (2006): *10 poetes mallorquins dels anys 70*, Consell de Mallorca/ Diari de Balears, Palma de Mallorca.

ROSSELLÓ-PÒRCEL, B. (1979): *Obra poètica*, Moll, Palma de Mallorca.

RUBIÓ, J. (1975): Pròleg [dins Pinyol, R (1975): *Occit enyor*, Proa, Barcelona, pàg. 7-9].

SABATÉ, J. (1975): “Gespa-price. La platja sota el ciment”, *Serra d’or*, Barcelona, juny, pàg. 25.

SALA-VALLDAURA, J. M. (1984): “Jàfer i Altaió en la diversa radicalitat”, *Reduccions*, 26, pàg. 77-80 [sobre *Els caçadors salvatges* de Jáfer].

- (1987): *L’agulla en el fil. (Poesia catalana 1980-1986)*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona.

- (2002): “Exercici per a una veu: les modulacions expressives”, *L’Aiguadolç* 26, Dénia, pàg. 47-54 [sobre Granell]

- (2008): *Entre el simi i Plató*, Moll, Palma de Mallorca.

SALVADOR, V. I PIQUER, A. (1992): *Vint anys de novel·la catalana al País Valencià*, 3i4, València

SALVADOR, V. (1981): “El cercle sagrat en la poesia de Joan Navarro”, *Reduccions*, 13, pàg. 61-62 [sobre *Bardissa de foc* de Joan Navarro]

- (1984): *El gest poètic. Cap a una teoria del poema*, Institut de Filologia Valenciana, València.

- (2000a): “Un diàleg amb els clàssics. La recepció d’Ausias March en la poesia valenciana contemporània”, *Reduccions*, 72, pàg. 44-55.

- (2000b): *Poesia, ciutat oberta. Incursions en el discurs poètic contemporani*, Tàndem, València.

- (2012): *Figures i esbossos. Estudis sobre literatura valenciana contemporània*, Institut Alacantí de

Cultura Juan Gil-Albert, Alacant.

SALVAT-PAPASSEIT, J. (1991): *Poesies completes*, Ariel, Barcelona.

SANCHIS GUARNER, M. (2007): *La ciutat de València*, 3i4, València.

SANSANO, G. *et alii* (2001): *Diccionari de literatura valenciana (1968-2000)*, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, Alacant [falten Bonet, Casp, Iborra, Terol i Matutano].

SANSANO, G/B. (1987): “Viure l’exili a Alcant, *El Temps*, n. ° 137, València, 2 febrer, pàg. 57-59 [entrevista a Alpera].

SANTAEMILIA, P. (1986): “Un poemari imprescindible”, *El Temps*, 92, 24 març, pàg. 42 [sobre *Calabruix* de Salvador]

SCHELLING, F. W. J. (2014): *Sistema del idealismo transcendental. Las edades del mundo*, RBA/Gredos, Madrid.

SCHNEIDER, P. (1979): *Le couteau dans la tête*. Scénario, Hachette, Paris.

SEGUÉS, E. (1976): *Antologia de la Poesia patriòtica catalana*, Edicions Catalanes de París, París [dos volums].

SEGUÍ, J. LL. (1981): “Postfaci: Una lectura” [dins Piera, J. (1981): *Mel-o-drama*, Edicions 62, Barcelona].

SILES, J. (1990): “*Paraules i plaer: sobre la poesia de Josep Piera*” [dins Piera, J. (1990): *Antología*, IVEI, València, VII-XIII].

- (1992): *Poesía 1969-1990*, Visor, Madrid.

SILESIUS, A. (1995): *El peregrí querubínic*, Proa, Barcelona.

SIMBOR, V. (2012a): *Joan Fuster: el projecte de normalització del circuit literari*, València, Publicacions de la Universitat de València.

- (2012b): *La narrativa catalana del segle xx*, Bromera, Alzira.

- (2012c): “Metaficció en Joan Perucho: el pacte lúdic de Pamela” [dins DDAA (2012): *La literatura davant el mirall*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona].

SIRERA, J. L. (1995): *Història de la literatura valenciana*, Alfons el Magnànim, València.

SOLER, G. (1987): “Introducció”, *Antologia de poetes balears (De la postguerra als nostres dies)*, Ajuntament de Palma, Palma de Mallorca, pàg. 5-53.

SOLVES, P. (1980): “Cairell. Revista de literatura”, *Lletres de canvi*, 2, pàg. 32.

SÒRIA, E. (1982): *Mirall de miratges*, El Cingle/ Federació d’Entitats Culturals del País Valencià, València.

- (1988): “De mites i realitats”, *El Temps*, 22 de setembre, pàg. 48-51 [entrevista a Josep Lozano].

- (1987): “Pròleg” [dins Piera, J. (1987): *Antologia*, Gregal, València].

- (1988a): “Enric Sòria entrevista Josep Piera”, *Daina*, 4, València, gener, pàg. 97-121.

- (1988b): “La felix mania de pensar”, *El Temps*, 187, València, 18 gener, pàg. 53-57 [entrevista a Siles]

- (2004): “Escrit des del silenci. La poesia valenciana recent”, *Caplletra* 22, pàg. 203-216.

- (2008): “Una felix sorpresa”, *L’Aiguadolç* 35, pàg. 9-22 [sobre Piera].

SORRIBES, J. S. (1989): “Cremades i Arlandis: la literatura viscuda”, *El Temps*, 274, 18 setembre, pàg. 93.

SULLÀ, E. (1974): “La poesia catalana jove: una alternativa al realisme”, *Els Marges*, 1, pàg. 120-121.

- (1984): “La literatura dels anys setanta”, *Història de la literatura catalana III*, Ed. 62-Orbis, Barcelona, pàg. 249-261.

TALENS, J. (1983): *Purgatori*, Fernando Torres editor, València.

- (1989): *Cenizas de sentido. Poesía 1962-1975*, Cátedra, Madrid.

- (1990): “Pròleg” [dins Pérez Montaner, J. (1990): *Prisma*, Diputació d’Alacant, Alacant]

- (1991): *El largo aprendizaje. Poesía 1975-1991*, Cátedra, Madrid.

TEROL, J. (1982): *Capaltard*, 3i4, València [pòrtic de Navarro].

TERRÓN, A. (1981): “*Òliba de la foscúria d’ Andreu Morell*”, *Cairell*, 7, pàg. 55-56

THERRY, A. (1991): *Quatre poetes catalans: Ferrater, Brossa, Gimferrer, Xirau*, Edicions 62, Barcelona.

THOMAS, D. (1991): *Poemas 1934-1952*, Visor, Madrid.

VAN LAWICK, H. (1986): “Des del gimnàs contra la por”, *El Temps*, 94, 7 abril [entrevista a Vicent Salvador].

VÁZQUEZ, I [dins DDAA, 2013].

VENTURA MELIÀ, R. (1972) : “Entrevista a Sanchis Guarner”, *Gorg*, 27, pàg. 22-24.

- (1979a) “Joan Oleza: Es legítim escriure en castellano en los Países Catalanes”, *Valencia Semanal*, 75, 10-17 juny, pàg. 44-45 [Oleza protestarà de l’entrevista al mateix periòdic després]

- (1979b): “Carmelina Sánchez-Cutillas: sóc independent, rebel i bohèmia”, *Valencia Semanal*, 82, 29 juliol-5 agost, pàg. 38-39.

- (1979c): “Josep Lozano: la constància d’un escriptor”, *Valencia Semanal*, 94, pàg. 40-41.

- (2005): “Entrevista con Joan Navarro: ‘La política editorial de hoy es de pena’“, *Levante*, diumenge, 6 de febrer, pàg. 74.

VERGER, E. J. (1977): “Poesia en llengua catalana”, *Dos y dos*, 29-31 [sobre *Carn fresca* de Fabregat, *Cadells de la fosca trencada* de Jaén, *Àfrica* de López i Barrio i *Llarg camí llarg* de Granell].

- (1981), “Jordi de Sant Jordi, u i tri”, *Cairell*, 8, pàg. 56-58 [sobre *Fletxes* de Mestre, *Ritual* de Salvador i *Igual* de Ventura].

- (1991): ““Pròleg” [dins Piera, J. (1991): *Dictats d’amors (Poesia 1971-1991)*, Edicions 62, Barcelona, pàg. 7-16].

VIADÉL, F. I CAMARADA, J. (1989): “L’estètica de les idees poètiques”, *El Temps*, 249, pàg. 84 [sobre *La terra promesa* de Bessó] .

VIANA, A. I CAMARASA, J. (1981): “Sexe, animalitat i angoixa a la poesia valenciana actual (i 2)”, *Lletres de canvi*, 5-6.

VILADOT, G. (1986): *Obra completa I*, Llibres del Mall, Barcelona [inclou auto"Pròleg", pàg. 7-35].

VINYOLI, J. (2001): *Obra poètica completa*, Edicions 62/ Diputació de Barcelona, Barcelona.

WELLMER, A. (1993): *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, Visor, Madrid.

WITTGENSTEIN, L. (1997): *Tractatus logico-philosophicus*, Edicions 62, Barcelona

– (2014): *Wittgenstein I*, Gredos/ RBA, Madrid/ Barcelona

w. w. w. raco. cat [revistes catalanes en format digital].