

# **LA POESIA DE JOAN FUSTER**

TESI DOCTORAL PRESENTADA PER:

SALVADOR ORTELLS MIRALLES

DIRECTOR:

Dr. FERRAN CARBÓ AGUILAR

VALÈNCIA, 2017





Introducció .....	5 – 12
1. Joan Fuster i el seu temps .....	13 – 62
1.1. La literatura catalana de postguerra al País Valencià: una literatura sota mínims	
1.2. La tria lingüística i el model fusterià de llengua literària	
1.3. La fractura del valencianisme cultural i el debat al voltant de la norma literària	
1.4. El doble exili fusterià	
2. La poesia de Joan Fuster .....	63 – 426
2.1. Breus consideracions fusterianes sobre el gènere poètic .....	65 – 74
2.2. Els inicis poètics en la premsa valenciana (1945-1949) .....	75 – 176
2.2.1. <i>Almanaque de Las Provincias</i>	
2.2.2. <i>Verbo. Cuadernos Literarios</i>	
2.2.3. <i>Vispera. Revista de las fiestas valencianas</i>	
2.2.4. <i>Esclat</i>	
2.2.5. <i>Pensat i Fet</i>	
2.2.6. Conclusions	
2.3. Cicle líric .....	177 – 252
2.3.1. <i>Sobre Narcís</i>	
2.3.2. <i>3 poemes</i>	
2.3.3. <i>Ales o mans</i>	
2.3.4. <i>Escrit per al silenci</i>	
2.4. Una breu incursió en la poesia política: <i>Va morir tan bella</i> .....	253 – 266
2.5. Un poemari de crisi: <i>Terra en la boca</i> .....	267 – 296

2.6. Cicle antilíric .....	297 – 346
2.6.1. <i>Ofici de difunt</i>	
2.6.2. «Elegia a Rabelais»	
2.6.3. <i>Poemes per fer</i>	
2.7. Poesia de circumstància .....	347 – 380
2.7.1. Poemes publicats en premsa en els anys cinquanta	
2.7.2. Poemes publicats en llibres col·lectius	
2.7.3. Poemes publicats en catàlegs d'artistes plàstics	
2.8. Poesia inèdita .....	381 – 426
3. El silenci poètic de Joan Fuster .....	427 – 435
Conclusions finals .....	437 – 443
Bibliografia .....	445 – 477

# **INTRODUCCIÓ**



Pocs poetes han insistit amb tanta vehemència i de manera gairebé sistemàtica, com ho féu Joan Fuster (Sueca, 1922-1992), a dissimular la importància que tenia la poesia pròpia en la seua vida. Iniciada la trentena, en plena maduresa creativa i amb una reputació sòlida com a poeta en el circuit literari català, desertà del «gremi dels poetes», com ell mateix solia dir-ne. Tanmateix, es tractava d'un abandó parcial, ja que continuà escrivint i publicant poemes amb posterioritat, per bé que ocasionalment, sense l'afany d'arribar als lectors a través de les vies comercials més habituals. Des que es produí el seu debut poètic el 1945, en l'*Almanaque de Las Provincias*, fins l'edició el 1987 de *Set llibres de versos*, el volum que reuneix una part important de la seua obra poètica, passaren més de quatre dècades, o siga, la pràctica totalitat de la seua trajectòria literària. D'una manera o altra, amb més intensitat o menys, s'interessà per la poesia al llarg d'aquests anys: com a poeta, crític literari, historiador de la literatura, prologuista d'altres poetes, membre de jurats de certàmens poètics... i sempre, per descomptat, com a lector.

Siga com siga, en Fuster s'intueix una resistència íntima, aparentment irracional, a silenciar la veu del poeta que fou i, a estones espaiades, encara continuava sent. Entre les diverses raons que han motivat el present estudi –i també entre els seus objectius–, reivindicar la qualitat de la poesia fusteriana n'ha estat, sense cap dubte, la principal. Però, per avaluar-la com calia era necessari revisar el lloc que mereix en el conjunt de la seua obra literària i en la poesia catalana de postguerra. Fóra excessiu, i poc ajustat a la realitat, equiparar la seua producció poètica a l'assagística, tant o més que negligir-la o reduir-la a una aventura lírica de joventut. Paral·lelament, hi ha hagut altres raons i objectius, potser no tan ambiciosos en el nostre treball, però creiem que suggeridors per als lectors curiosos: d'una banda, recuperar la seua poesia en castellà, que no s'havia

recollit mai en cap volum, i d'una altra, mostrar textos poètics inèdits que hem rescatat, creiem que de manera exhaustiva, del seu arxiu personal.

Abans de descriure l'estructura interna de l'estudi, procedirem a justificar la línia metodològica que ha orientat l'anàlisi del corpus textual. Com a primer pas aproximatiu, el comentari de cada llibre, i en ocasions de cada poema, parteix d'una contextualització prèvia del moment en què fou concebut, gestat i, en última instància, publicat. En aquest sentit, l'enfocament contextual és primordial a l'hora d'esbrinar la cronologia i evolució poètica de Fuster, ja que existeix un desfasament considerable entre la data d'escriptura i la data de publicació d'alguns llibres. Aquest fet, gens inusual en els escriptors en català durant la postguerra, és una conseqüència directa dels entrebancs de la censura franquista, que obligava les editorials a realitzar maniobres subreptícies per a publicar, amb un retard inevitable, els títols projectats. Tal com assenyalàvem, aquest enfocament ha permès reordenar, des d'un punt de vista cronològic i evolutiu, la producció poètica fusteriana, amb uns resultats que, al nostre parer, ofereixen dades ben reveladores.

Establerta la relació pertinent entre text i context, el comentari s'ha centrat en la descripció de la configuració dels llibres, amb especial atenció als elements paratextuals i a la distribució dels poemes en parts o seccions. A partir de l'anàlisi descriptiva, s'ha reconstruït el procés de muntatge i ensamblatge dels llibres, concebuts majoritàriament *a posteriori*, atès que els poemes inclosos són de procedència, cronologia i factura ben diverses. Amb molt poques excepcions, Fuster no partia d'una idea inicial, primigènia, sobre la qual estructurava l'obra amb un sentit unitari. El procediment era tot just el contrari, és a dir, engalzava poemes dispersos d'acord amb eixos temàtics convergents que construïen, de manera progressiva, el sentit que el conjunt no tenia inicialment. És la mateixa manera de procedir, per acumulació i reordenació, que acostumava a utilitzar en els llibres d'assaig, formats sovint per articles periodístics de diversa procedència.

Sobre la base de l'anàlisi contextual i descriptiva, s'ha efectuat la interpretació textual. Per una qüestió d'operativitat descriptiva, hem seguit la distinció clàssica entre forma i fons, sense renunciar, quan s'esqueia, a destacar les relacions que determinaven una tria formal a partir d'una temàtica concreta, o bé a la inversa. De fet, la dicotomia citada és un dels aspectes sobre els quals Fuster teoritzà amb més insistència en diversos articles i anotacions dietarístiques, però sobretot en *Les originalitats* –el primer assaig que va escriure, tot i que no el primer a publicar-se–, on desenvolupà la seua concepció poètica. Finalment, s'ha realitzat una anàlisi comparativa quan les intertextualitats ho

exigien, és a dir, quan eren el motiu que originava un llibre o poema, o quan aportaven informació útil, necessària i enriquidora per a la comprensió del text.

Tenint en compte les premisses metodològiques anteriors, indispensables en una primera lectura, calia estructurar l'estudi organitzant el corpus poètic segons criteris que oferiren una visió global. Això descartava, d'entrada, una ordenació exclusivament cronològica, a pesar de les facilitats que oferia si s'obviava el desfasament abans citat entre la data d'escriptura i la de publicació. De fet, la dilatació temporal vam descobrir-la consultant originals de poemes manuscrits i mecanoscrits, actes oficials de veredictes de premis literaris i, sobretot, la correspondència de l'autor amb els seus editors. Una altra opció, potser més vàlida, consistia a agrupar el corpus per orientacions temàtiques o tendències estètiques. No obstant això, l'aplicació estricta d'aquestes altres possibles ordenacions, generava problemes de col·locació irresolubles i exigia la imposició de jerarquies dubtoses.

Finalment, adoptarem una solució sincrètica que combinava, en certa manera, les dues opcions anteriors. Així, tan sols hem seguit un criteri cronològic a l'hora d'establir els inicis poètics, que reuneixen poemes apareguts en la premsa valenciana entre 1945 i 1949, els anys en què es donà a conèixer en el món literari valencià. Amb una diferència de mesos, el final d'aquest període coincideix amb la publicació, el 1948, de l'*opera prima* de Fuster, *Sobre Narcís*. En canvi, pels motius especificats prèviament, els llibres que formen el gruix de la poesia fusteriana no recomanen una agrupació cronològica. Per tant, estan ordenats segons un criteri «aproximativament» estètic. Així, els llibres inclosos en l'epígraf «cicle líric» –*Sobre Narcís, 3 poemes, Ales o mans* i *Escrit per al silenci*– són deutors d'una estètica predominantment de tradició simbolista, en especial postsimbolista, tot i la presència remarcable d'imatgeria surrealista. La coexistència de dues tendències, per bé que en relació asimètrica, impossibilitava l'adopció de l'una o de l'altra com a encuny genèric. Per aquest motiu, s'ha fet servir la denominació «cicle líric», que palesa el conreu de la primera tendència poètica esmentada i alhora destaca l'exigència formal i mètrica. A l'extrem oposat de l'espectre, amb una nomenclatura intencionadament antagònica, situem el «cicle antilíric», que comprén *Ofici de difunt, Poemes per fer* i «Elegia a Rabelais», dos llibres i un llarguíssim poema que capgiren l'asimetria estètica anterior. La tendència surrealista és, en aquest cas, la preeminent, encara que s'hi detecten, tènuement, trets propis del cicle líric, com ara la perfecció formal dels decasíl·labs d'*Ofici de difunt*, que reproduïxen un ritme penetrant i obsessiu, molt adient

al contingut transmés. Des d'aquest punt de vista, la fusió de fons i forma tan reivindicada pels postsimbolistes no deixa d'estar present.

Entremig dels cicles «líric» i «antilíric», quedaven *Va morir tan bella* i *Terra en la boca*, dues obres que no adscriuim a cap cicle per l'equidistància estètica i formal que mantenen. A més, *Va morir tan bella* fou incorporat com una secció més de *Terra en la boca*, una obra eclèctica, de «crisi», que actua com una mena de frontissa entre la poesia lírica i l'antilírica. El símil, manllevat a Agustí Bartra, és revelador de la direcció que prenia la poesia de Joan Fuster amb el pas del temps.

La resta de la producció publicada ja no respon al projecte en marxa d'un poeta en actiu, sinó a col·laboracions circumstancials. És evident que tot poema sorgeix d'una «circumstància» concreta, però l'etiqueta es refereix a una poesia d'encàrrec. Tot i això, és significatiu que, llevat dels poemes publicats en els anys cinquanta en periòdics o en llibres col·lectius, els textos poètics dels setanta, fruit de les col·laboracions amb artistes plàstics, prossegueixen la derivació anticonvencional del «cicle antilíric», tan marcat pel corrent surrealista.

Per últim, dediquem un capítol en exclusiva als poemes inèdits de Joan Fuster. En aquest sentit, la nostra tasca ha consistit, bàsicament, a inventariar-los i ordenar-los seguint un criteri cronològic. Per dissort, no sempre ha estat possible perquè no tots els poemes estaven datats. No hem tingut més remei, doncs, que separar els que tenien data dels que no en tenien. També hem inclòs vuit poemes inèdits destinats a formar part del llibre *Terra en la boca*, que l'autor descartà finalment en el procés d'edició. L'objectiu d'incloure la poesia inèdita no era, en absolut, sotmetre-la a una anàlisi rigorosa, ja que es tracta de textos silenciats per l'autor voluntàriament. En posar-la a l'abast del lector, preteníem, només, conferir-li un valor documental.

En resum, el present estudi ofereix una visió integral de l'obra poètica fusteriana que, a més dels poemes en català publicats en premsa, llibres d'autoria única i volums col·lectius, recull els poemes en castellà i, també, els inèdits. Tot, precedit d'un estudi introductor que situa el lector en el context històric, social i cultural en què Joan Fuster va escriure la major part de la seua poesia: el País Valencià dels anys quaranta i cinquanta del segle XX.

No seria just finalitzar les pàgines preliminars obviant la participació decisiva d'una sèrie de persones, coneixedores de l'obra fusteriana, sense les quals mai no hauria dut a terme aquest estudi. Voldria, per tant, expressar el meu agraïment a Ferran Carbó, director pacient de la tesi, que ha exercit un guiatge imprescindible, amb diligència i



atenció, a més d'encoratjar-me en els moments en què començava a defallir. A Francesc Pérez i Moragón, director de l'Espai Joan Fuster, per mostrar-me dia a dia el significat de l'honestat intel·lectual i facilitar-me l'accés als documents que li vaig sol·licitar. No menys important ha estat, en aquest sentit, la contribució de Joan Antoni Carrasquer en la fase prèvia de documentació. Així mateix, agraesc la confiança de Josep Palàcios i les enriquidores converses que hem mantingut sobre Joan Fuster, i sobre literatura en general.



# **1. JOAN FUSTER I EL SEU TEMPS**



Hi ha escriptors sobre els quals el context ha exercit una influència determinant en la seua obra. Aquest és, sense dubte, el cas de Fuster, que començà la seua trajectòria literària immediatament després de la Guerra d'Espanya, en l'ambient opressiu de la Dictadura franquista, una època en què es perseguia qualsevol manifestació cultural en català. Per aquest motiu, l'anàlisi contextual ha de constituir un element d'estudi indefugible de la seua poesia, atés que permet copsar la singularitat del jove poeta que s'obrí pas en unes circumstàncies tan descoratjadores com les de la societat valenciana de postguerra, i en un entorn que no presagiava cap vocació literària. De fet, la família, paterna i materna, de Fuster procedia d'un món rural i catòlic. Només son pare trencà la tradició agrícola en dedicar-se a l'ofici d'imatger, que simultaniejava amb el de professor de dibuix al Col·legi Politècnic de Sueca, el mateix centre on Fuster estudià el Batxillerat abans de cursar Dret a la Universitat de València. Foren, al capdavant, anys difícils, marcats per la guerra que esclatà quan era un adolescent.

En canvi, la postguerra va ser l'etapa de més porositat intel·lectual i d'afany de lectures, amb la dificultat de l'accés als llibres, que eren de procedència clandestina o facilitats per amics amb més possibilitats econòmiques. Per raons familiars, però també pel seu temperament sedentari, Fuster decidí quedar-se a viure a Sueca. És en aquest sentit que Fuster sorgí d'ell mateix, d'una constant inquietud personal, d'una reflexió íntima i d'una gran perplexitat davant la situació del País Valencià. Josep Pla ho tenia ben present quan es referia a la seua irrupció insòlita en el reduït món de les lletres valencianes:

En els anys de què parlo –els immediatament posteriors a la nostra guerra– el panorama era especialment difícil. De vegades han dit a Fuster, en els elogis formularis que li han adreçat en

alguna ocasió solemne, que el seu cas era un «miracle». Ho és, acceptant la paraula, el seu cas personal i el de tots els escriptors –mitja dotzena, *hélas!*– valencians en català, de la postguerra. Ha estat un miracle en tant que semblava una cosa imprevisible. Però no ha estat un fet instantani ni fulgurant, sinó resultat d'una penosa evolució que podria haver estat molt distinta. (Pla 2010: 368-369)

D'altra banda, Josep Iborra, que fou un dels testimonis privilegiats de l'evolució literària i personal de Fuster, coincideix amb la valoració de Pla, malgrat defugir-ne el terme «miracle»:<sup>1</sup>

El «fenomen» Fuster es produeix en un país –el País Valencià– que, si més no, des del segle XVIII, ha esdevingut una pura «província» ensopida i sense defenses, mancada d'intel·lectuals capaços de mantenir-hi almenys un discret nivell literari, artístic i polític. Els seus homes, si arribaven a destacar, en un qualsevol d'aquests aspectes, ho aconseguien «fora», fora del seu país. Els pocs noms culturalment més rellevants –un Azorín, un Sorolla, un Blasco Ibáñez, per citar-ne alguns de més famosos– van emigrar més o menys aviat de la seua terra i a penes van mantenir cap vincle –sentimentalisme i vacances a banda– amb el seu país. S'incorporaren no sols a la cultura castellana sinó que, de més a més, no la van fer *en* i de *cara a* la seua societat, que preferiren abandonar. Una societat que restà així, òrfena, sense l'estímul i el magisteri d'uns intel·lectuals, d'uns polítics i d'uns artistes «seus» que poguessen mantenir-hi un saludable dinamisme moral i material.

[...] Joan Fuster, però, representa una excepcional rectificació d'aquesta miserable inèrcia de la nostra història i una brillant refutació del tòpic que la consagrava: Fuster es queda al seu país i, més concretament, al seu poble, Sueca. S'hi queda, hi escriu, i contra el pronòstic provincià, «trionfa» «dins», i *també* «fora». (Iborra 1982: 9-10)

Fet i fet, Josep Iborra conclou que l'obra literària de Fuster «s'hauria d'estudiar en el context socioeconòmic, cultural i polític de la nostra història més recent.» (Iborra 1982: 16). Per tant, sense oblidar el marc geopolític internacional derivat de la Segona Guerra Mundial i de l'imperialisme franquista regnant a l'Estat espanyol, ens centrarem en el País Valencià de la segona meitat dels anys quaranta i la primera dels cinquanta, que és l'època en què Fuster escriurà el gruix de la seua producció poètica. Cal advertir, però,

---

<sup>1</sup> Iborra prefereix emprar el terme «propina», que pren de Vicent Ventura, per a referir-se a l'aparició de Fuster: «El 'fenomen' Fuster, doncs, un 'miracle'? De vegades aquest terme ha estat utilitzat per remarcar la dimensió insòlita que té entre nosaltres. Vicent Ventura n'ha parlat com d'una 'propina' de la història. ¿No ha estat la història, des de fa uns segles, molt mesquina amb els valencians? Ara, de 'miracles', és clar, no n'hi ha. Dir-ne 'propina' resulta d'alguna manera més enraonat. No perquè la història haja tingut el propòsit, per una vegada, de rescabalar els valencians de tantes calamitats com ens ha obsequiat. En la història juguen també les xambes: quan ens són favorables podem anomenar-les, com fa Ventura, 'propines'.» (Iborra 1982: 15).

que no pretenem substituir la lectura dels poemes per interpretacions basades en factors extraliteraris ni, encara menys, rebatre la premissa de Wallace Stevens segons la qual la poesia és l'assumpte del poema i l'únic punt d'encontre possible entre el poeta i el lector. Simplement, tractarem d'esbrinar com fou possible un escriptor de la dimensió de Fuster en una societat tan erma culturalment.

## 1.1. LA LITERATURA CATALANA DE POSTGUERRA AL PAÍS VALENCIÀ: UNA LITERATURA SOTA MÍNIMS

---

Encara que Fuster ens adverteix que el concepte «postguerra» és «ambigu com a designació òbvia i automàtica d'un 'període' conceptualment vàlid a nivell d'història', sigui literària o no (1977b: 435)», segueix vigent per a definir el període comprès des de la victòria de les tropes franquistes fins als últims dies del règim dictatorial. Un període que significà un assolament sense precedents de la llengua i cultura catalanes i un intent d'homogeneïtzació de la diversitat cultural i idiomàtica del territori espanyol. Al País Valencià, s'aturaren els intents de redreçament lingüístic dels anys republicans,<sup>2</sup> s'hi desmantellaren les escasses agrupacions culturals valencianistes,<sup>3</sup> i els intel·lectuals no afins al règim foren repressaliats.<sup>4</sup> Fou un atac frontal, calculat i sense treva a la llengua catalana, que representava un matís diferencial incòmode per al franquisme. A partir de 1939, la repressió cultural instaurada pel general Franco, recolzada per una maquinària propagandística que treballava a destall, es va concretar en un procés d'implantació del castellà a l'Estat espanyol que durà més de tres dècades.

Només es permetia el funcionament d'agrupacions culturals que no qüestionaven l'ideari nacionalista espanyol, i en cap cas es toleraven manifestacions valencianistes sense que «hi hagués un motiu de desvirtuació i de manipulació de la nostra cultura» (Ballester 2006: 33). Un exemple d'aquesta permissivitat aparent fou la represa de Lo Rat Penat, institució gens reivindicativa en matèria nacionalista que no anava més enllà de la programació d'activitats folklòriques innòcues. Això, en canvi, estava prohibit al Principat. Ara bé, tot i l'afany repressor del règim franquista, Josep Iborra manté que, en general, s'exagera quan s'afirma que la Guerra d'Espanya representà una ruptura en el desenvolupament cultural valencià, ja que el plantejament ideològic del valencianisme a penes es modificà respecte als anys anteriors al conflicte bèl·lic:

---

<sup>2</sup> Una de les fites més remarcables d'aquells anys fou l'Acord Ortogràfic de Castelló de la Plana de 1932, que incorporava la normativa ortogràfica fabriana i reconeixia la unitat de la llengua catalana.

<sup>3</sup> Una de les agrupacions desmantellades fou Acció Nacionalista Valenciana, una associació de tendència catòlica fundada el 1933, tot i que des de 1935 havia adoptat el nom d'Acció Valenciana. Comptava amb membres com Miquel Adlert i els germans Vicent i Xavier Casp, que tingueren un paper decisiu en el valencianisme cultural de postguerra.

<sup>4</sup> Santi Cortés (1995: 187-214) ofereix un llistat dels principals intel·lectuals valencians que sofriren el procés de depuració i de repressió dut a terme pel règim franquista en la postguerra.



Des que va nàixer, des de la Renaixença, el valencianisme s'ha caracteritzat per un conjunt de limitacions, ben conegudes: bilingüisme, però reservant el valencià per als versos i les manifestacions populars; regionalisme lingüístic i cultural, és a dir, desconnexió amb els altres països que parlaven i escrivien variants de la mateixa llengua; regionalisme o sucursalisme polític, tot manifestant el caràcter només cultural i per tant –un «per tant» injustificat– apolític; minoritari i marginal perquè escriure en valencià –uns versets o una narració– ja era excepcional; localitzat a València i a uns pocs llocs més del País... Cosa de quatre gats. De vegades, alguns d'aquests grupets han intentat radicalitzar una mica aquest plantejament i polititzar-lo per una banda o reivindicar amb més èmfasi la llengua pròpia i voler-ne fer un instrument de cultura. O, també, afirmar la unitat cultural, o, si més no, lingüística d'uns països separats pels seus respectius dialectes. El valencianisme que més va insistir en aquests punts va ser el dels anys trenta. Per això l'hem magnificat o mitificat com he dit abans. Però no van tenir incidència social. Continuava sent un valencianisme de cenacle, tot i que els diferents grupets tractaven de propagar-se creant alguna revista o alguna editorial. (Iborra 1995b: 139)

En la mateixa direcció que Iborra, Antoni Furió apunta que «les organitzacions valencianistes, de dreta o d'esquerra, no havien passat mai de la condició grupuscular i part dels seus afiliats simpatitzarien amb el nou règim, que toleraria les seues activitats» (Furió 1994: 52). Comptat i debatut, al País Valencià, la literatura en català seguia sent una manifestació marginal, minoritària, sota l'amenaça de la substitució lingüística pel castellà. A més, la censura no actuava amb uns criteris homogenis ni amb la mateixa intensitat en tots els territoris catalanoparlants. Això provocava un estat de desorientació constant en els escriptors que, sovint, desembocava en l'autocensura, i, d'altra banda, els editors ja no sabien quina estratègia seguir per a publicar les obres que els arribaven a les mans. Així ho transmetia Fuster a Agustí Bartra en la carta del 7 de març de 1952:

Sobre les autoritzacions de la Censura no cal fer càbales ni presumpcions. Si aquests senyors haguessen actuat alguna vegada, des de llur punt de mira polític, amb un criteri clar i coherent, cabria suposar-los segones intencions. Però no; sempre ha estat això de la Censura de llibres un seguit d'arbitrarietats sense més fonament que el bon humor o mal humor dels empleats de l'organisme. Ací a València hi hagué un temps en què ens negaven autorització als llibrets de prosa, mentre que n'autoritzaven a Catalunya: i això només perquè sí. En castellà mateix passen incidents per l'estil. Ara hi ha un aflujament. Potser davant l'exterior vulguen donar a aquesta semitolerància una significació política; ací dins ningú no s'ho creuria. I no m'estranyaria gens que la ratxa de complaences s'estroncàs qualsevol dia, i ens quedàssem com abans. (Fuster 1998: 144-145)

La carta de Fuster reflecteix en bona part l'actuació de la censura franquista en la immediata postguerra.<sup>5</sup> Són uns anys, els compresos entre 1939 i 1951, que han estat estudiats a fons en els treballs de Santi Cortés (1995) i Faust Ripoll (2010).<sup>6</sup> En concret, Ripoll fixa aquest període temporal d'acord amb una sèrie d'esdeveniments ocorreguts l'any 1951 que palesen una crisi incipient en la creació d'un model cultural nacionalista espanyol, com ara les primeres vagues a Barcelona des que va finalitzar la guerra civil o la presentació a València del *Diccionari Català Valencià Balear*.<sup>7</sup> A més, 1951 marcà un punt d'inflexió en la relació de Fuster amb els dos líders del grup d'escriptors que es reunien al voltant de l'editorial Torre, Xavier Casp i Miquel Adlert, dels quals començà a separar-se. Paradoxalment, aquesta ruptura enfortí els seus vincles amb els escriptors catalans de l'exili, el Principat i les Illes. A diferència dels principals integrants del grup Torre, Fuster considerava que la defensa sistemàtica i a ultrança del matís regional de la literatura «valenciana» comportava el càstig d'un provincianisme estigmatitzant. Calia, per tant, trencar el petit cercle viciós i transcendir els límits geogràfics. De fet, l'actitud aperturista de Fuster fou un dels punts de partida per a establir el circuit literari català:

El circuit literari català quedava radicalment transformat després de la intervenció de Fuster en tots els diferents components. Mai un escriptor valencià no havia trencat les barreres regionals i havia

---

<sup>5</sup> Segons Fuster, a partir de 1943 s'insinua un canvi respecte als primers anys de la Dictadura franquista amb l'autorització de certs llibres, per bé que amb restriccions: «D'entrada, només hi són autoritzats uns pocs volums de poesia; després ja és tolerada la reimpressió d'obres, en prosa, d'autors més o menys consagrats. Independentment del valor literari dels llibres en qüestió, perdurava el fet restrictiu de no constituir cap 'novetat' de cara al mercat. Una ullada als catàlegs de l'Editorial Selecta, que Josep M. Cruzet funda el 1946, és a dir, en el moment inicial d'aquesta obertura, permet de fer-se càrrec de l'evolució de les noves possibilitats editorials. Entre els primers cent títols de la Biblioteca Selecta, que s'esgronen del 1946 al 1952, predominen sistemàticament les reedicions: de Verdaguer, de D'Ors, de Rusiñol, de Carles Soldevila, de Pin i Soler, de Vayreda, de Narcís Oller, de Roig i Raventós, de Ruyra, de Pous i Pagès, de Casellas, d'Apel·les Mestres, de Víctor Català, d'Alexandre Plana, de Sagarra, de Llor, de Riba, etc. Només els llibres de Josep Pla, en part, són vertaders inèdits. Era un principi de confiança, al capdavant.» (Fuster 1982: 328).

<sup>6</sup> Maria J. Gallofré (1991a) i Joan Samsó (1994-95) ja havien seleccionat prèviament el mateix període en els seus estudis sobre la censura i la repressió franquistes en la cultura catalana de postguerra.

<sup>7</sup> Certament, en els inicis dels anys cinquanta es produïren fets històrics que afectaren el desenvolupament social, polític de la dictadura en el marc de la postguerra europea, «com ara la vaga dels tramvies de Barcelona, el març de 1951; la celebració del XXV Congrés Eucarístic Internacional, també a Barcelona, el 1952, el mateix en què Espanya ingressava a la UNESCO, o la signatura del règim de Franco del concordat amb el Vaticà i els pactes amb els Estats Units de 1953.» (Gallén 2013: 7). En l'àmbit cultural, si bé la política de substitució lingüística i cultural catalana duta a terme pel franquisme a partir de 1939 es mantenia afermada, es produïren modificacions significatives «que, des del present estant, adquireixen un paper representatiu de la diversitat cultural d'aquell temps. Així, el 1951 [...] es va publicar l'últim número de la revista clandestina *Ariel* i es va iniciar la celebració anyal de la Nit de Santa Llúcia dels premis de literatura catalana. Entre 1952 i 1954, es van organitzar els Congressos de Poesia; les revistes madrilenyes *Alcalá* i *Insula* van dedicar dos números a la literatura catalana el 1952 i 1953, respectivament; Paulina Crusat va editar l'*Antologia de poetas catalanes contemporáneos* (1952), i va aparèixer *Pont Blau* (1952), l'última gran revista de referència de l'exili.» (Gallén 2013: 10).

transitat per jurats de premis, per redaccions de revistes i per editorials de Barcelona o de Mallorca amb la desimboltura i naturalitat amb què trepitjava els caus culturals valencians. Ni mai cap escriptor valencià –ni principatí ni mallorquí– havia exercit una influència tan decisiva en la conscienciació general de la urgència del redreçament d'un únic, i efectiu, circuit literari per a tots els Països Catalans.

Fuster va esdevenir el vigilant zelós perquè qualsevol aventura literària, o cultural en general, tingués en compte la realitat global dels diferents territoris. Criticà i, en gran manera, vencé el provincianisme endèmic de València, Mallorca i, també, Barcelona. Sense la seua tasca literària, cultural i cívica crec que no és excessiu afirmar que la realitat actual seria ben diferent. Poques vegades en la nostra història un sol individu ha pogut irradiar tal influència. (Simbor 2012: 289)

En aquest sentit, Josep Iborra també ha remarcat el paper cabdal de Fuster quan reconeix que «va contribuir enèrgicament a trencar, per molts costats, el cercle viciós de la literatura catalana al País Valencià, i va ajudar a constituir el circuit literari valencià, connectant-lo amb el del Principat i les Illes Balears.» (Iborra 2014: 257). No debades, actuà en nombroses ocasions «com a promotor o director d'iniciatives editorials, com a director de revistes i col·leccions literàries, i, sobretot, caldria parlar molt del Fuster mediador i animador, amb pròlegs, carpetes de discos o catàlegs d'exposicions, i de les seues llargues converses amb tanta gent i durant tants anys...» (Iborra 2014: 257).

Tornant, però, als efectes devastadors de la censura franquista, els anys quaranta i cinquanta foren realment problemàtics per als escriptors «que visqueren el conflicte bèl·lic i que aleshores conrearen sobretot poesia –cosa lògica ja que aquest gènere fou el més permès per la censura.» (Carbó i Simbor 1993: 46). Efectivament, les restriccions d'aquells anys propiciaren un conreu majoritari de la poesia en detriment de la narrativa, el teatre i l'assaig. No obstant això, el revifament poètic, que en principi semblava un signe esperançador, limità el desenvolupament posterior de la literatura catalana al País Valencià. Fuster n'explicava les raons a l'escriptor Domènec Guansé, aleshores exiliat a Santiago de Xile, en la carta del 10 de juny de 1951:<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Sis anys després d'aquesta carta, el mateix Domènec Guansé abordava en *Pont Blau* els entrebancs que dificultaven l'activitat dels escriptors en català, tant a l'exili com a terres catalanes quan deia que: «els escriptors, llevat dels morts i mutilats, han sofert més directament que ningú les conseqüències de la catàstrofe. I això tant els que foren arrossegats a l'exili, com els que van quedar-se a l'interior. Tots han estat víctimes propiciatòries. [...] I ningú no ignora que, llevat de casos especials, l'escriptor, el professor, l'intel·lectual català, tant a l'interior com a l'exterior, ha de ser bilingüe. És trist, però és així. I el responsable que sigui així no és l'escriptor. L'escriptor –ho repeteixo– és la víctima de les circumstàncies. [...] No tenim massa autoritat per parlar dels deures dels escriptors catalans, de la seva obligació d'escriure en el propi idioma, mentre no variïn les circumstàncies. Que els escriptors poden influir a fer-les variar?... Ens trobem en un cercle tancat. L'escriptor hi podria influir si tingués tribunes lliures i lectors independents. Com que a penes en té, la seva influència és molt vaga.» (Guansé 1957: 231-232).

L'abundància de versaires –per emprar els vostres mateixos mots– ha estat, segons sembla, mal endèmic de València en totes les èpoques, però especialment a partir de la Renaixença. Avui les circumstàncies ens tanquen molts camins, en aquest sentit. La prosa es conrea poc, es publica menys encara, i l'escassa publicada troba nombrosos obstacles en la Censura. Es dona el cas, ben revelador, que una editorial rep, sistemàticament, la denegació de tots els llibres en prosa que duu a censurar; després mitjançant algunes gestions personals –puix que el Cap «nacional» de la Censura és un valencià i ex-valencianista–, la cosa es resol favorablement; però el fet és aquest. I sobretot, els diners... Ni hi ha mecenes, ni el públic lector, o comprador, és suficient... Si a açò afegim les baralles interiors entre valencianistes, que han arribat a uns extrems caníbals, ja podeu imaginar-vos que no és precisament un esport gens còmode fer literatura catalana a València. (Fuster 1998: 259-260)

Ara bé, tot i que en la dècada dels cinquanta Fuster es desmarca del prototipus d'escriptor valencià i opta progressivament pel conreu de l'assaig, no hem d'oblidar que també participà de l'embranchida lírica. Així ho reconeixia en una entrevista concedida a Montserrat Roig<sup>9</sup> quan afirmava que en els inicis publicà poesia «perquè era la manera que, en aquella època, tothom començava a escriure, fent versos.» (Fuster 2003: 210). És obvi, però, que Fuster no escriu poesia només pels condicionaments editorials o per la floració poètica en terres valencianes. Ho fa, també, per convicció. En aquest sentit, no estarà de més dedicar unes línies a analitzar la situació de l'escriptor en català, amb quines plataformes editorials comptava, quines institucions el recolzaven, de quins materials lingüístics disposava i a quin públic lector s'adreçava. Observem com descriu el mateix Fuster la situació de la llengua catalana des que perdé el caràcter oficial arran de la derogació de l'Estatut de Catalunya el 5 d'abril de 1938:

N'és eliminat l'ensenyament a les escoles, són clausurades les institucions culturals anteriors, no s'autoritza ni una sola revista ni un sol diari en català. El desmantellament és total. Durant quatre o cinc anys no es publica un sol llibre. Els escriptors es veuen privats de tot contacte amb els seus lectors, i es refugien en les catacumbes de les tertúlies i dels salons. Si alguna cosa s'edita, és en la clandestinitat i amb peu d'impremta fals: aquests papers, com és lògic, tenien tirades molt petites i només circulaven entre grups d'iniciats. De fet, la literatura catalana, en els primers temps de la postguerra no compta amb altres lectors que els mateixos literats. La seva projecció social fou arrasada. L'absència voluntària o involuntària de nombrosos escriptors, que fugiren de Catalunya en els dies de la derrota, acabava d'agreujar el desastre.

---

<sup>9</sup> L'entrevista s'emeté en el programa *Personatges* de TVE el 21 de desembre de 1977. El fragment citat pertany a la transcripció de l'entrevista inclosa en Fuster, J. (2003): *De viva veu*, Catarroja, Afers.

[...] El retrocés que tot això suposava era mortal de necessitat. D'entrada, el públic lector, que tant havia costat d'aconseguir, es trobava amb les mans buides: les premses locals no li oferien un material llegible vàlid –ni tan sols quantitativament– en la seva pròpia llengua. [...] El públic jove ja no disposava d'una escola, ni d'unes revistes infantils on aprendre a llegir en el seu idioma, i el públic menys jove, tot i haver-ne après abans, no tenia al seu abast els periòdics diaris i setmanals que podien haver-lo mantingut fidel a la lectura. Entre el llibre i el lector, la llengua catalana estava absolutament mancada d'intermediaris. (Fuster 1982: 325-329)

Si particularitzem en l'àmbit geogràfic valencià, és Faust Ripoll qui radiografia amb exactitud les dificultats per mantenir un circuit literari en català quan es refereix a:

la desaparició pública –o real– dels escriptors en valencià i la dificultat de reagrupar-se després de la guerra; la dificultat d'adquirir llibres de ficció en català o altres materials lingüístics (com ara diccionaris o gramàtiques); les dificultats per a publicar col·leccions de teatre popular i representar peces per culpa de la censura, amb la qual cosa es perd alhora el públic lector de sainets i els espectadors; la falta de llocs de reunió per a poder fer vida literària; la falta d'editorials i de canals de distribució; la falta de públic lector culte en català; i la falta de models o referents literaris autòctons contemporanis. (Ripoll 2010: 48)

Per dissort, aquest fou el punt de partida de la generació de Fuster, si és que pot parlar-se'n, en sentit estricte, d'una generació literària.<sup>10</sup> En aquesta situació tan procliu a l'autodidactisme, «cadascun dels components importants en la normalització del país tenen una necessitat de coneixença i d'instruments normativitzadors molt grans, per la mancança del més mínim diccionari o d'una gramàtica decent.» (Ballester 2005: 170). Es tractava, en definitiva, d'una conjuntura social i cultural poc favorable a l'exercici de la literatura i l'aparició de nous autors. La continuïtat de la poesia en català produïda al País Valencià estava en perill perquè es nodria fonamentalment «d'escriptors *convertits a la llengua*, incorporats després de passar pel castellà, i no d'una prolongació natural de les forces internes, per tradició viva, de la mateixa literatura.» (Fuster 1956: 60). Així ho corrobora Josep Iborra quan al·ludeix a la desconexió d'aquesta generació respecte a la literatura catalana de preguerra:

---

<sup>10</sup> En la introducció a l'*Antologia de la poesia valenciana*, Fuster dirà de la seua generació –Jaume Bru i Vidal, Vicent Andrés Estellés, Maria Beneyto, Francesc de P. Burguera i Rafael Villar– que no formen un conjunt homogeni, malgrat haver coincidit en uns anys difícils i haver-se enfrontat amb unes mateixes il·lusions. I, finalment, conclou que «els poetes de 1950 reflecteixen la situació que vèiem dada en tots els moments postrenaixentistes: incorporació solament lingüística, de primer, amb l'aport d'influències estranyes per escàs atractiu de la tradició local; i, després, intent de relligar amb la poesia del Principat.» (Fuster 1956c: 63).

Era en l'origen mateix, una generació hipotètica, problemàtica. I, condemnada, en el millor dels casos, a no poder funcionar amb els mecanismes que posen en marxa una generació «normal», que la fan entrar en un joc dialèctic amb la generació anterior, oposant-s'hi o mitificant-la, d'acord amb les noves circumstàncies en què es mou. La continuïtat i el diàleg eren impossibles. [...] La d'ell [la de Fuster] havia de ser, per tant, una generació «òrfena», trasbalsada, indefensa, que no va poder «dialogar» amb els seus «pares» perquè ni tan sols els pogué conèixer, si més no, en els anys d'aprenentatge. Tampoc els «avis» no hi podien fer de tutors. [...] Es tracta, doncs, d'una «generació» de joves amb pocs contactes personals entre ells mateixos i amb els «pares» o els «avis». Hauran de fer la guerra pel seu compte, en solitari, o, en el millor dels casos, vinculats a una o altra capelleta –catacumba– que havia triat una resistència ingrata. [...] Prou feina tenien a descobrir i recuperar pam a pam, i mig a fosques, una cultura que la victòria franquista havia enfonsat i dispersat. [...] Qualsevol paper en català que els podia arribar a les mans, i de qualsevol època, tenia un valor: formava part de l'herència soterrada. Verdguer o Jaume Roig els eren tan necessaris com Riba o Carner... L'atzar i el desordre en què els descobrien no podien contribuir a donar unitat a una generació literària. La incomunicació, per manca de revistes i d'altres mitjans, tampoc no permetia la possibilitat de confrontar-se i situar-se entre ells. Orfes, havien de reclamar i guanyar com podien, i des d'on podien, una herència amagada i declarada en bancarrota. (Iborra 2012b: 30-32)

Així les coses, és inevitable preguntar-se com afectava als escriptors valencians la manca de referents literaris autòctons i el domini aclaparador del castellà en la vida pública i, sovint, també privada. La correspondència de Fuster amb els escriptors de l'exili americà ens proporciona documents de primera mà per a polsar la situació de diglòssia que s'hi vivia. En trobem una mostra en la carta a Bartra del 21 d'octubre de 1950. Amb una visió punyent i realista, que deixa al descobert el seu desencís, Fuster hi descriu la recessió alarmant del català:<sup>11</sup>

Aquests anys de desolació i de fosca han sorprès València en un moment delicadíssim de la seua història. Al Principat, crec, pesaran agudament, però una reserva d'espiritualitat assegura el pont que ha de salvar l'abís. A València no hi havia, no hi ha aqueixa reserva d'espiritualitat: el valencianisme no havia arribat al poble, abans de la guerra, i el diguem-ne moviment intel·lectual valencianista no era tampoc massa sòlid. Avui, l'allau de castellanització no troba obstacles ni tan

---

<sup>11</sup> Fuster s'expressà de manera semblant en la carta del 10 de juny de 1951 a Domènec Guansé: «La gran massa del poble valencià –i com més 'poble' o més 'massa', més– no ha sentit des de fa molts anys cap veu que li parle de València; viu abandonada a ella mateixa, i deixant-se guanyar per mil aliats de l'enemic –aquests grans instruments de castellanització que avui són, íntegrament, el cinema, la ràdio, la premsa, el teatre, etc. Els antics elements políticament valencianistes s'han fet extraordinàriament fonedissos...» (Fuster 1998: 259).

sols en les llars dels valencianistes, i afegiu a açò una esterilitat cultural, evidentment lògica, que fa cada dia més difícil trobar un terreny apte perquè fructifiqui la llavor del recobriment. (Fuster 1998: 77)

Ens trobem davant d'una situació que no oferia possibilitats als escriptors que es resistien a emmotllar-se a l'encotillament imposat pel franquisme. Les representacions públiques del català quedaren reduïdes a les manifestacions populars i folklòriques dels llibrets de falla i de les revistes falleres,<sup>12</sup> és a dir, a mostres literàries escadusseres i d'una periodicitat tan variable que eren incapaces de fidelitzar un públic lector ampli. Si exceptuem l'*Almanaque de Las Provincias*, que publicava anualment un nombre reduït de poemes i articles en català, a penes existien plataformes que recolzaren una literatura deslligada del populisme de les associacions col·laboracionistes amb el règim. Fins que la Diputació Provincial de València no crea el 1948 la Institució Alfons el Magnànim,<sup>13</sup> i Xavier Casp i Miquel Adlert posen en marxa un any després la col·lecció «L'Espiga», de l'editorial Torre, els escriptors valencians no comptaran amb editorials consistents.<sup>14</sup> També existia la via clandestina d'edicions sufragades per mecenes valencianistes, però era una opció marginal. En definitiva, la desatenció de les institucions públiques envers la literatura autòctona era evident i així ho remarcà Fuster en l'article «Subvencionem la literatura»:<sup>15</sup>

dels presuposts [sic] oficials de cultura se beneficien pintors, universitaris, escultors, músics, publicacions d'arqueologia i acadèmies de venerables i veneradíssims erudits. Hi ha, evidentment, una zona cultural que hi queda desatesa. Per què, ens preguntem, cap subvenció per a literatura?

[...] Ja sé que, per molts anys encara, Déu sap si per a sempre, açò que diem literatura valenciana ha d'ésser cosa d'*amateurs*, de fervorosos desinteressats, i, per tant, subjecta a una radical inestabilitat. Som, al País Valencià, molt lluny de constituir un ambient literari normal. Per això mateix la peremptorietat de l'ajut es fa més imposant. (Fuster 1948b: 200-201)

<sup>12</sup> Podeu consultar l'apartat que dedica Santi Cortés (1995: 316-322) a l'anuari faller *Pensat i Fet*.

<sup>13</sup> La Institució d'Estudis Valencians Alfons el Magnànim es creà el 25 d'abril de 1947 per acord plenari de la Diputació Provincial de València, per bé que el reglament i la constitució formal com a organisme es registrà en el la sessió plenària del 19 de febrer de 1948.

<sup>14</sup> Des de 1948 fins a 1956, també hi havia l'editorial Lletres Valencianes, fundada per Ricard Sanmartín, però el seu catàleg no és equiparable als de l'editorial Torre i la Institució Alfons el Magnànim.

<sup>15</sup> Aquest article, publicat en l'*Almanaque de Las Provincias para 1949* sota el pseudònim de T. Blanch, no fou l'únic de caràcter reivindicatiu. De fet, dos anys després seguia queixant-se en la revista *Verbo* de la poca atenció que es concedia al fet literari en la premsa: «No es que pretendamos que la literatura sea más importante que el fútbol, los toros o el churchill. No, nada de eso. Lejos de nosotros tamaño despropósito. Pero un poquitín digna de atención si lo es; un poquitín sólo: como medio partido de Liga, pongamos por medida. Creemos que los directores de nuestros periódicos deberían revisar sus prejuicios sobre esto. Por lo menos si pretenden tener, como parece, una idea aproximada y responsable de la función social de la prensa.» (Fuster 1950g: 33).

La reivindicació de Fuster no era una denúncia sense fonaments. Ben al contrari, la «radical inestabilitat» de la literatura valenciana dificultava la subsistència econòmica dels autors que iniciaven les seues carreres. Així ho demostra el cas de Vicent Andrés Estellés, que, en la carta a Fuster el 2 d'octubre de 1958, li confessava les dificultats econòmiques que assotaven la seua família.<sup>16</sup> Val la pena reproduir el fragment següent de la carta per a conèixer les adversitats del poeta de Burjassot en els anys cinquanta:

Amb el sou no puc fer miracles; tu ho saps massa bé. I tinc, només, el sou. La *Hoja*, de tant en tant, em publica alguna cosa: 125 ptes. Jo he pensat, embarcat com estic en la cosa periodística, que puc traure diners i puc, sobretot, traure a flote els meus escrivint allò que siga necessari. I això vull. Puc escriure, amb pseudònim, coses de cine, les coses que siguen, en castellà. Vull treballar. El que no havia aconseguit la vanitat, ho està fent una espècie de còlera. (Estellés 1958: s. p.)

En efecte, massa bé que coneixia Fuster la urgència que esperonava les paraules d'Estellés, ja que ell també va conviure amb la necessitat imperiosa de trobar una font d'ingressos relativament estable. No debades, una vegada finalitzats els estudis de Dret, i després de preparar en va les oposicions a secretari d'ajuntament, hagué de recórrer a Xavier Casp perquè li aconseguira algunes col·locacions provisionals. Però les estretors econòmiques hi persistien i Fuster es veié empés a obrir un despatx d'advocat, malgrat «la seua vocació per l'exercici de l'advocacia era nul·la, i tot el seu interès se centrava ja, exclusivament, en la literatura.» (Furió 1994: 78). Hagué d'esperar fins 1952 perquè el periòdic *Levante* li oferira una col·laboració regular i remunerada.<sup>17</sup> No obstant això, l'absència d'ajudes institucionals i de mecenatge cultural, junt amb els entrebancs de la censura, abocaven els escriptors valencians a un «amateurisme» inevitable.

---

<sup>16</sup> Si bé Fuster no tractà les penúries econòmiques com a material poètic, Estellés ho va fer de manera recurrent. Així, trobem el correlat de la carta reproduïda en la quarta composició del grup de poemes titulat «Les nits que van fent la nit», del poemari *La nit*. En reproduïm el fragment més significatiu: «Ara, però, resulta que els diners no ens arriben / més que al divendres pròxim, que encara és 22, / i no tinc més remei que escriure, escriure, escriure / del divorci de Rita Hayworth, sobre les noces / de Raniero i Grace, sobre el que diu Vittorio / de Sica de Sofia Loren o de la Lollo, / i quina, de les dues, té més grans les mamelles. / No tinc altre remei, no hi ha solució. / He d'escriure i a més a més he de recórrer / diaris i revistes per tal que m'ho publiquen, / per tal que em paguen bé, per tal que m'asseguren / nou dies de menjar, exactament nou dies.» (Andrés Estellés 1999: 98-99).

<sup>17</sup> Fuster fou contractat pel *Levante* després de guanyar la *Corona poética en loor de Nuestra Señora de los Desemparados*, convocada pel mateix diari, amb el poema «Goig de desemparat». Tal com assenyala Furió, el premi fou determinant en la trajectòria literària de Fuster: «A més de les 500 pessetes amb què estava dotat i de la publicació del treball guanyador en el periòdic, seguit al cap d'unes dies per una entrevista –la primera que concedia– i una fotografia afavorida, mig burleta, el premi li obria l'oportunitat d'iniciar una col·laboració remunerada i regular en la premsa local, que l'alleugeriria d'altres dedicacions laborals i que decidiria el seu futur professional.» (Furió 1994: 84-85).



En unes condicions tan deplorables, i mancats d'una tradició literària autòctona arrelada, escriure amb una qualitat homologable a la d'una literatura «normal» era una proesa.<sup>18</sup> Fuster, però, en fou capaç, i així li ho va reconèixer Carles Salvador després de llegir «Alguns poemes menors», un conjunt de tres poemes que publicà en l'*Almanaque de Las Provincias para 1947*. La lectura de Salvador es materialitzà aviat en l'article «Un nuevo poeta», en què, a més de destacar la inusual maduresa de Fuster, posava en relleu la seua formació lingüística:<sup>19</sup>

Es un poeta que no se asemeja a ninguno de los poetas actuales valencianos; pero que conoce a buen seguro, la obra poética de López-Picó y de Carles Riba, los dos excepcionales poetas catalanes, sin que esto quiera decir que tenga con ellos concomitancia alguna. [...] Joan Fuster, poeta valenciano desconocido personalmente por nosotros, es ya un escritor maduro y hasta sospechamos, dada la manera de aparecer los luceros en nuestro cielo literario, que Joan Fuster no sea un nombre de pila, sino la vulgaridad de un seudónimo. (Salvador 1947b: s. p)

Tot i que Carles Salvador detectà els principals mèrits de la poesia de Fuster, no l'encertà respecte a la hipotètica influència de Carles Riba i de Josep M. López-Picó. De fet, el mateix Fuster acostumava a contar l'anècdota següent sobre la desconexió que tenia d'ambdós poetes:<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Ben prompte, Fuster sentí la necessitat de familiaritzar-se amb els escriptors valencians immediatament anteriors a ell. De fet, el primer article que publicà en la premsa valenciana, «Vint-i-cinc anys de poesia valenciana (1920-1944)», és un reflexió sobre les generacions poètiques dels anys compresos entre 1920 i 1944 i la seua vinculació amb la Renaixença valenciana. Així ho argüeix en la introducció de l'article: «Potser un dels capítols més interessants de la Història Literària de València sigui el que comprendrà allò que hom diria Post-Renaixença. Com la manca d'una tradició intel·lectual, d'arrels pairals, imposà que la fallida del Romanticisme ho fos també del moviment literari valencià, els homes del segle han hagut d'obrir-se noves rutes i cercar altres recolzes. D'aquest procés reconstructiu i creador, en nostra Poesia, esdevingut principalment en els darrers vint-i-cinc anys, anem a parlar-ne, succintament, breument.» (Fuster 1944: 393).

<sup>19</sup> L'article es publicà el 10 de maig de 1947 en la secció «Letras valencianas», del diari *Las Provincias*, a través de la qual Carles Salvador difonia les publicacions literàries en valencià més recents. El 6 de juny de 1947, pocs dies després de l'article laudatori, Fuster envià una carta d'agraïment a Salvador. Tot seguit en reproduïm un breu fragment: «Vaig llegir amb grata sorpresa, estimat Senyor, l'article que vau tenir la bondat de dedicar-me damunt les pàgines de *Las Provincias*, el 10 del maig passat. Ara que el lleure de vacances, acabada la carrera de Dret fa uns dies, em permet lliurar-me una mica a les coses de l'esperit, he estat repensant quines coses –a part de l'agraïment– podria dir-vos en escriure-us, que poguessin tenir alguna substància i interès. Al vostre article feu unes quantes al·lusions altament suggestives, sobre les que m'agradaria canviar idees amb vós; ara, però, crec que he de limitar-me a fer-vos algunes referències personals meves...» (Fuster 1947g: s. p.).

<sup>20</sup> L'anècdota pertany a la conferència «Poetes valencians», que pronuncià Fuster el 28 de maig de 1965 a l'Orfeó Català de Barcelona, amb motiu d'un curs de poesia del segle XX d'«Els Divendres de l'Orfeó Català». El document mecanoscrit original de la conferència, que ha restat inèdit, es conserva al Centre de Documentació Joan Fuster, però en tenim constància gràcies a la carta de Fuster a Joan Triadú del 8 de gener de 1965 (Fuster 2009b: 328).

Recordo que en 1947 Carles Salvador va publicar un breu article sobre els meus versos –cinc o sis versos que havien aparegut a l'*Almanac de Las Provincias*– i em descobria influït per López-Picó i per Carles Riba. En aquell instant, però, la meua ignorància de López-Picó i de Carles Riba era tan gran, que incloïa els mateixos noms dels dos poetes: ho podeu ben creure. Vaig recórrer totes les llibreries de València, i vaig buscar obres, qualsevol obra de López-Picó, de Riba. Només vaig trobar-hi *Del joc i del foc*, de Riba. I em sembla que l'altre poeta de la meua generació, que aleshores també s'hi estrenava, Jaume Bru i Vidal, no tenia millors informacions que jo. [...] Nosaltres, de joves, llegíem Pablo Neruda, Aleixandre, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti... i els valencians anteriors a nosaltres. La notícia del que literàriament s'esdevenia o s'havia esdevingut al Principat ens arribava tard i pels camins de la casualitat més imprevisible. (Fuster 1965c: s. p.)

L'anècdota «és reveladora de la desconexió entre els escassos practicants de la literatura autòctona de la València dels anys quaranta. (Furió 1994: 62)». I malgrat que Fuster ja havia publicat el 1944 l'article «Vint-i-cinc anys de poesia valenciana (1920-1944)», desconeixia les obres dels principals poetes contemporanis catalans, unes obres que el franquisme tractava d'amagar per tots els mitjans possibles. En conseqüència, les primeres lectures de Fuster, i dels seus companys de generació, foren obligatòriament caòtiques, aleatòries i, en certa manera, incoherents. En el pròleg al primer volum de les obres completes de Vicent Andrés Estellés, Fuster mateix admetia la seua heterodòxia lectora:

La veritat és que vam aprendre a llegir versos en les pàgines de “Garcilaso”, i no –ai!– en les de Riba o en les de Foix. Use el plural com a confessió, i perquè l'Estellés i jo som de la mateixa “generació”: ell va nàixer el 1924 i jo el 1922. Teníem l'edat exacta de llegir, i, si les circumstàncies no hi eren gaire propícies, en general, per a nosaltres resultaven rabiosament abjectes. Érem valencians, de poble i no procedíem de llars on el llibre fos un moble necessari. [...] Riba o Foix –per exemple– no hi comptaven. Ens eren inassequibles. Materialment inassequibles. La re-vinculació amb l'idioma –el català– vam haver de proposar-nos-la a través de textos anacrònics o subalterns: jo, personalment, amb les englantines marcides de don Teodor. Ignore el conducte imprés de què es va valer Vicent Andrés Estellés. No importa, això. El fet és que, literàriament, ens desmamàvem d'una mamella grotesca i tòxica. [...] “Llegir”, en aquella època, era un drama. I clandestí. (Fuster 1972b: 22-24)

Vistes les circumstàncies que envoltaven la literatura catalana del País Valencià en els anys quaranta i cinquanta, se'ns fa inexplicable, encara hui, la brillantor amb què Fuster reeixí en un ambient cultural tan empobrit.

## 1.2. LA TRIA LINGÜÍSTICA I EL MODEL FUSTERIÀ DE LLENGUA LITERÀRIA

---

En qualsevol escriptor, la tria d'una llengua de cultura i d'un model de llengua per a la creació literària són aspectes indissolubles. En Fuster, a més, la indissolubilitat s'accentua per la seua participació cabdal en la consolidació del català literari modern. No fou solament un escriptor dotat d'una intuïció lingüística excel·lent, sinó un agitador cultural obsedit per la promoció i l'ús del català. Això el menà, sovint, a discutir sobre el model idoni de llengua literària amb filòlegs i escriptors, com ara Sanchis Guarner, Germà Colon, Agustí Bartra, Riera Llorca...<sup>21</sup> En aquest capítol, abordarem el procés d'adopció del català i els diferents models de llengua literària emprats al llarg de la seua trajectòria poètica.

### 1.2.1. La tria lingüística

Contràriament al que calia esperar, la situació d'anormalitat lingüística del català no dissuadí Fuster a l'hora d'adoptar-lo com a llengua literària en detriment del castellà. Prenia així el camí més genuí, però també, sens dubte, el més treballós. La decisió, però, no fou immediata i no resulta fàcil determinar amb exactitud com i quan optà pel català. De fet, tal com indica Pérez Montaner, abans de donar-se a conèixer en el món literari valencià, Fuster ja havia iniciat un canvi lingüístic profund i ben meditat, un canvi que no fou ràpid i senzill, sinó més aviat complicat i llarg:

Com va canviar de llengua, o de pell, Joan Fuster? És una pregunta que, probablement, ens hem fet molts, de manera especial els valencians de la meua generació i tots els que bàsicament s'han format durant l'època del franquisme. Com, en un país com el nostre, sense una forta tradició literària en català –caldria retrocedir al segle XV per trobar-la–, sense escoles, sense diaris, sense revistes, sense editorials, sense llibres, en els pitjors moments de la postguerra i en els anys més durs de la dictadura, com, en aquestes difícils circumstàncies, pren partit per la seua llengua,

---

<sup>21</sup> Antoni Ferrando, en referència a la correspondència de Fuster amb els principals filòlegs valencians de postguerra, remarca «la mestria i la maduresa de la seua prosa, fruit de l'assimilació precoç de la gramàtica i el *Diccionari* de Fabra, d'un extraordinari olfacte lingüístic i de la lectura atenta dels clàssics medievals i dels grans lletraferits contemporanis» així com la capacitat per «distingir entre allò que era genuí i el que era calc o una solució lingüísticament inadequada segons quins contextos.» (Ferrando 2000: 43-44).

l'estudia i la comença a escriure un jove de Sueca, de Burjassot, o de qualsevol altre indret del País Valencià. (Pérez Montaner 1991: 69)

No menys valuós és el testimoni de l'escriptor i polític Francesc de P. Burguera, atesa la condició d'amic de joventut i veí de Sueca. Des que es van conèixer a inicis dels quaranta, Burguera quedà enlluernat aviat per la lucidesa amb què Fuster reflexionava sobre aspectes culturals i històrics de País Valencià, tal com recorda en l'article «Fuster indefugible»:

Em sembla que la preocupació per l'idioma surt, ja, en plena guerra civil –si es vol de manera incipient– com a fruit de l'amistat que Fuster manté amb un altre suecà, Fermí Cortés, company d'estudis de batxillerat i, després, de Facultat de Dret a la Universitat de València. Són tots dos – Fuster i Cortés– els qui, des de Sueca estant, travaran una sincera i perdurable amistat i una comuna preocupació per tot el que suposa la nostra realitat com a poble: culturalment i política. (Burguera 1993: 241-242)

Encara que decideix anar a contracorrent del centralisme franquista que posava en pràctica estratègies per a aniquilar totes les llengües estatals que no foren el castellà, Fuster no elegeix una opció lingüística de la nit al matí. Es tracta d'un canvi progressiu arrelat en la constatació diària d'un contrast idiomàtic manifest entre el català, confinat als àmbits privats i domèstics, i el castellà, destinat als àmbits de l'administració, la cultura i l'educació. Amb tot, podem arriscar-nos a datar l'origen del canvi a finals dels anys trenta i principis dels quaranta, en els moments inicials de la instauració del règim. De fet, els primers textos privats de Fuster desvelen un interès creixent per familiaritzar-se amb l'escriptura en català:

Durant el curs 1937-38, quan Fuster tenia quinze anys i Fermí Cortés catorze, ambdós amics s'intercanviaven les històries de Sueca de Joan Baptista Granell i del *padre* Amado. [...] Les gloses que Fuster va anotar al final d'alguns capítols de la *Historia* de Granell, crítiques i divertides, testimonien el canvi lingüístic, del castellà al català, que s'havia produït ja en la redacció dels seus papers personals i literaris. [...] També hi contribuiria la lectura dels setmanaris locals, particularment *El Sueco* i *Mosaico*, que publicaven col·laboracions en valencià i valencianistes i reproduïen de tant en tant les obres de Bernat i Baldoví. (Furió 1994: 37-39)

Es pot objectar que les anotacions a la *Historia* de Granell pertanyien a un àmbit privat, però el primer text que presentà a un certamen literari, els Jocs Florals de Sueca de

1944, es titulava «Significació espiritual de la Montanyeta dels Sants» i, òbviament, estava escrit en català. Tot i això, no fou el primer text que publicà. Fuster debutà amb «Vint-i-cinc anys de poesia valenciana (1920-1944)» en l'*Almanaque de Las Provincias para 1945*.<sup>22</sup> Recorrem a Furió per a establir la cronologia d'ambdós textos:

A Sueca, el grup de joves inquiets perseverava en la seua tasca d'animació cultural. El 21 de setembre de 1944 s'hi celebraren Jocs Florals, els sisens de la història local. [...] Entre els guardonats hi havia, dues vegades, Jacinto Talens, que guanyà el premi del governador civil al tema "Por el Imperio hacia Dios" i el de l'alcalde de València al tema "Significació espiritual de la Montanyeta dels Sants". Aquest últim, en català, l'havia escrit Fuster, que, potser per l'escrúpol de ser organitzador del certamen i alhora en un gest de subtil ironia, el presentà amb el nom de l'amic, castellanoparlant notori.

"Significació espiritual de la Montanyeta dels Sants", datat el 7 de setembre de 1944 i publicat l'any següent en la memòria dels jocs, és, signat per altre, el "primer" escrit de Joan Fuster. Però el primer a publicar-se, i a dur el seu nom, seria, poc després, "Vint-i-cinc anys de poesia valenciana", aparegut, a finals de 1944, a l'*Almanaque de Las Provincias para 1945*. Ambdós, escrits en la ratlla dels vint-i-dos anys, adopten ja la forma de l'assaig, literari un i crític l'altre, palesen l'antic interès per la història local i el nou per la literatura valenciana, i usen el català com a vehicle lingüístic. (Furió 1994: 54-55)

Per tant, els primers textos en prosa publicats de Fuster foren escrits en català, i amb una correcció estilística i lingüística notable si considerem l'edat i l'escassetesa de referents gramaticals al País Valencià. Però, si ens centrem ara en els primers poemes, observem que també es van publicar en català en l'*Almanaque de Las Provincias para 1946*, amb data d'octubre de 1945.<sup>23</sup> Aleshores, per què persisteix una densa nebulosa al voltant de la tria lingüística dels seus inicis. La resposta, en part, cal cercar-la en les afirmacions d'un dels seus amics de joventut, l'escriptor José Albi, que tergiversà dades crucials sobre les primeres publicacions de Fuster. Intencionada o no, l'equivocació més rellevant d'Albi fou assegurar que tenia l'«evidència quasi absoluta» que el debut poètic de Fuster es produí en el número inaugural de la revista *Verbo*, en març de 1946:

El primer número [de *Verbo*] apareció en Alicante en Marzo de 1946. Se abrió con una composición poética de Fuster, escrita en castellano: "Poema VIII", y una cita de Rainer María

---

<sup>22</sup> Entre 1944 i 1949, Fuster va col·laborar en l'*Almanaque de Las Provincias* amb un total de dos articles, «Vint-i-cinc anys de poesia valenciana (1920-1944)» i «Subvencionem la literatura», i onze poemes.

<sup>23</sup> «Jardí o melangia», «Darrer madrigal» i «Paisatge» són els poemes que publicà en l'*Almanaque de Las Provincias para 1946*, amb el títol genèric de «Tres petites elegies» (Fuster 1945a: 219-221).

Rilke: “Yo tengo casa entre [el] día y el sueño”. Tengo la evidencia casi absoluta de que es su primer poema publicado. Escribe en castellano y, en efecto, se vislumbra en él una evidente huella del poeta alemán. (Albi 1993: 281)

No s’entén l’errada d’Albi respecte a la llengua i la data de publicació del primer poema del Fuster si tenim en compte que, en aquells anys, eren companys inseparables d’aventures literàries. I encara menys comprensible és la vehemència amb què manté la tesi segons la qual es va decantar inicialment pel castellà. En aquest sentit, Albi ha estat un dels personatges que més equívocs ha creat al voltant de la tria lingüística de Fuster. Ho corroborem en el mateix article quan afirma que:

Fuster sigue publicando en *Verbo* poemas escritos en castellano, desde el año 1946 al 1948: diez títulos en total que aparecen firmados con nombre y apellido, y dos bajo el seudónimo de Jorge March. [...] Lo cierto es que en Mayo de 1948, en el número 11 de *Verbo* publica con el título de “Tres poemas” sus primeros versos valencianos aparecidos en la revista, y que a la vez se reúnen en forma de plaquette. (Albi 1993: 281-282)<sup>24</sup>

A més, Albi assenyala l’existència d’un poemari de Fuster en castellà, *Barro de siempre*, amb el qual es presentà al premi Adonáis de 1947.<sup>25</sup> Per dissort, en l’actualitat no es conserva cap document del poemari al Centre de Documentació Joan Fuster. És probable que l’autor el silenciara en no obtenir un resultat positiu, tot i que no disposem de dades que en recolzen la hipòtesi. Siga com vulga, i amb el pretext del poemari, Albi aprofitava per a insinuar que la tria lingüística podria haver estat de signe diferent en cas d’haver guanyat el premi referit:

A esto podríamos añadir un dato muy curioso y sin duda revelador del uso del castellano por Fuster en la creación poética, que se nos ofrece en el número 9 de *Verbo*. Me refiero a la “Relación de poetas presentados al Premio Adonáis 1947”, que se nos entrega por deferencia del Secretario de dicho Concurso, para ser incluida en nuestra revista, y a través de la cual nos enteramos de que Juan Fuster, de Sueca, Valencia, presentó a dicho Premio el libro *Barro de siempre*. ¿Qué hubiera ocurrido –me pregunto un poco desconcertado– en la trayectoria del escritor, en el caso de haber

---

<sup>24</sup> Albi s’equivoca quan identifica els «Tres poemas», publicats en el número 11 de *Verbo*, amb el fascicle 3 *poemes*, també publicat en la mateixa revista. De fet, els «Tres poemas» inclouen les composicions «A Sant Francesc d’Assís, en llegir el Càntic de les Criatures», «L’olivera» i «Elegia íntima», mentre que 3 *poemes* comprén els poemes «Impressió de tardor», «Aquest crit que ara penso» i «Cançó tranquil·la».

<sup>25</sup> La relació dels poetes que es presentaren al premi Adonáis en 1947 està detallada en *Verbo. Cuadernos Literarios*, octubre-novembre de 1947, pp. 31-32. El poeta José Hierro en resultà guanyador amb *Alegria*.

sido premiado? Yo, poco versado en elucubraciones, y menos en adivinaciones, me limito a expresar mi asombro y quizás también mi preocupación. (Albi 1993: 281)

Josep Ballester (2005: 160) també indica l'existència del poemari per a reforçar la tesi dels inicis en castellà de Fuster, però no resulta difícil refutar les paraules d'Albi i de Ballester si llegim el fragment següent de la carta del 26 de setembre de 1947 que Fuster envià a Carles Salvador:

Aquest estiu he acabat dues col·leccions de poemes. Una, amb el títol *Alguns poemes menors*, composta d'una trentena de sonets, dècimes i romanços. I una altra, titulada [sic] *Fang de sempre*, uns deu o dotze poemes llargs, en vers lliure. Ja us ho portaré tot, un dia, perquè em doneu la vostra opinió i en feu una censura gramatical: sempre sol escapar-se alguna cosa... (Fuster 1947e: s. p.)

És evident que el poemari fou escrit també en català, però no es pot afirmar amb certesa la llengua en què va escriure la versió original. Ara bé, que realitzara provatures poètiques en castellà no prova en cap cas que era la llengua que emprà sistemàticament en els inicis. A més, gràcies a la correspondència amb Albi sabem que Fuster escrivia en català la major part dels poemes de *Verbo* i que els traduïa *a posteriori* per exigència d'aquest. De nou, Albi deixa al descobert les seues reticències sobre la tria lingüística de Fuster en la carta que li envia el 27 de març de 1946:<sup>26</sup>

Me pareció una soberana tontería (con todos los respetos) el querer publicar tus poesías como traducciones del valenciano, cuando por sí solas tienen una personalidad y una categoría que hubiesen sido muy rebajadas con la inútil advertencia de la traducción. Son poesías lo suficientemente crecidas para no necesitar apoyos. (Albi 1946c: s. p.)

La carta d'Albi, enviada a propòsit de la publicació del primer número de *Verbo*, demostra que el seu objectiu era silenciar la llengua original dels poemes. No debades, repetirà idèntiques maniobres fins al número d'abril-maig de 1948 –publicat dos anys després de la creació de la revista– en què, per fi, permetrà la publicació en català dels poemes de Fuster, acompanyats de les versions en castellà. Mentrestant, Albi seguí fent gala dels seus prejudicis lingüístics i retreia a Fuster la voluntat de deixar constància que

---

<sup>26</sup> En la carta, Albi fa una breu valoració dels poemes que Fuster publicà en el primer número de *Verbo*: «Poema VIII», «Jardín» i «Noches sin alma», aquest últim signat amb el pseudònim Jorge F. March.

els poemes s'havien escrit en català. La carta que li envià el 12 de novembre de 1948 n'és un testimoni més:

Tu «Conato de imprecación» lo he encontrado magnífico. [...] Ya supongo que te figurarás que he suprimido en tu poema todas las monsergas de traducción, fecha, etc. con que rindes tributo de acatamiento a los severos juicios del Patriarca. No puedo explicarme las causas de tu «patriarquitis aguda». Tal vez puedas encontrarla rastreando en las capas más profundas de tu subconsciente. De otra forma no lo comprendo. Si el Patriarca protesta dile que el que se ha declarado en rebeldía he sido yo, no tú. (Albi 1948: s. p.)<sup>27</sup>

Encara uns mesos després, en la carta del 9 d'abril de 1949,<sup>28</sup> Albi insisteix de nou a Fuster perquè li envie amb urgència les versions en castellà dels poemes en català per al número 15 de *Verbo*:

Querido Fuster: Me urge mucho que me envíes las versiones castellanas del primero y tercero de tus poemas para publicar en *Verbo*. El próximo lunes entregaré todos los originales a la imprenta, salvo dos o tres cosas que aún no están listas. (Albi 1949: s. p.)

Per dissort, les actuacions d'Albi, encaminades sempre a eliminar els indicis que testimoniaven la llengua original dels poemes, han induït alguns estudiosos a creure que Fuster prioritzava el castellà. Aquest és el cas de Pérez Montaner quan afirma que «els primers poemes que publica els escriu en castellà a *Verbo* alternant-los amb altres, ja en català, a l'*Almanaque de Las Provincias*.» (1991: 70). Cal matisar dues inexactituds: en primer lloc, tot i que a partir de 1946 Fuster alterna la publicació de poemes en català i castellà, el debut en català de l'*Almanaque de Las Provincias* precedeix en quasi un any el debut en castellà de *Verbo*, i, en segon lloc, si els poemes es publicaven en castellà era per exigència d'Albi. Ara bé, dels poemes publicats en *Verbo*, sols es pot demostrar documentalment que foren escrits en català els que incloem en el quadre següent:<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Aquest fragment de la carta ha estat reproduït per Antoni Furió i Josep Palàcios, que, a més, expliquen el significat de l'expressió "patriarquitis aguda": «El Patriarca era, naturalment, Xavier Casp, al qual se li atribuïa feridorament una ascendència sobre Fuster que potser no arribava a tenir de fet.» (Furió i Palàcios 2002b: 952-953). El poema al·ludit en la carta, «(Conato de imprecación)», es publicà només en castellà en el número de novembre-desembre de 1948.

<sup>28</sup> Aquest fragment està reproduït també en les notes explicatives i materials complementaris del primer volum de l'obra completa de Fuster (Furió i Palàcios 2002b: 953), però cal matisar que, encara que Albi es refereix a tres poemes, en el número 15 de *Verbo* sols es publicaren els poemes «Impressió de tardor» i «Cançó tranquil·la», junt amb les versions en castellà.

<sup>29</sup> En la primera columna figuren els poemes en castellà; en la segona, la data de publicació en *Verbo*; i en la tercera, la publicació o fons documental que permet comprovar l'existència de la versió en català.



Poema	Data de publicació	Procedència de la versió original en català
«Jardín»	març 1946	<i>Almanaque de Las Provincias para 1946</i> (Publicat amb el títol «Jardí o melangia», dins «Tres petites elegies», amb data d'octubre de 1945)
«[Desde mi rincón el cielo esparce...]», dins «Dos canciones inacabadas»	agost 1946	<i>Almanaque de Las Provincias para 1947</i> (Publicat el 1946 amb el títol «Cançó inacabada», dins «Alguns poemes menors»)
«[Qué corazón tuyo, qué silencio...]», dins «Dos canciones inacabadas»	agost 1946	Arxiu Centre de Documentació Joan Fuster (Versió en català inèdita titulada «[Quin cor teu, quin silenci...]». Es conserva còpia mecanoscrita sense data)
«Presencia de la Muerte»	gener-febrer 1947	Arxiu Centre de Documentació Joan Fuster (Versió en català inèdita titulada «La presència persistent». Es conserva còpia mecanoscrita datada en 1945)
«A Sant Francesc d'Assís, en llegir el Càntic de les Criatures», «L'olivera» i «Elegia íntima», dins «Tres poemes».	abril-maig 1948	<i>Verbo</i> (versió bilingüe català-castellà)
«Cançó tranquil·la» i «Impressió de tardor», dins «Dos poemes»	març-abril 1949	<i>Verbo</i> (versió bilingüe català-castellà)
	agost 1949	<i>3 poemes</i> (versió catalana)

La resta dels poemes de *Verbo* –«Poema VIII», «Noches sin alma», «3er poema romántico», «Poema» [«Así, / con las horas hundiéndose en mis ojos... »], «Poema del

suburbio», «Oda al Mediterráneo»,<sup>30</sup> «Poemas en la Navidad del Señor»<sup>31</sup> i «(Conato de imprecación)»<sup>32</sup> no podem garantir documentalment que els va escriure en català, atés que caldria disposar dels originals tramesos a Albi.<sup>33</sup> Tanmateix, si a la correspondència mostrada en aquest capítol, hi afegim els poemes publicats en català, entre 1945 i 1948, en el diari *Las Provincias* i les revistes *Vispera* i *Esclat*, i els poemes inèdits datats entre 1945 i 1946, també en català, concloem que els dubtes sobre la tria lingüística no tenen consistència. Creiem, doncs, haver aportat proves suficients per a afirmar que el català fou la llengua predominant en els inicis poètics fusterians.<sup>34</sup>

### 1.2.2. El model fusterià de llengua literària

Fuster no tardaria a ser conscient que els problemes derivats de la tria del català sobrepassaven els entrebancs de la censura franquista i els prejudicis d'Albi. De fet, una vegada presa la decisió de la llengua, s'imposava una disjuntiva no menys difícil: la tria entre un model literari d'acord amb les solucions valencianes o un model basat en la variant central. En plena postguerra, i amb una comunitat lingüística abandonada durant més de quatre segles, la creació del model de llengua literària va produir una polèmica entre els «unitaristes», que atorgaven una posició preponderant al dialecte central, i els «pluralistes» o «federalistes», que reivindicaven la importància de les aportacions dels autors valencians i balears davant del centralisme lingüístic promogut per la normativa

---

<sup>30</sup> No disposem de documents que permeten afirmar que l'«Oda al Mediterráneo», publicada en el número d'octubre-novembre de 1946 de *Verbo*, fou escrita en català, ja que la «Quasi-oda al Mediterrani», inclosa en el poemari *Terra en la boca* (1953), tot i estar datada també en 1946, no deixa de ser una reformulació de l'«Oda al Mediterráneo».

<sup>31</sup> Aquest conjunt de poemes presenta dubtes al voltant de la llengua original d'escriptura per la dificultat de mantenir l'equivalència en el còmput sil·làbic i en la rima d'uns poemes que, en uns casos, tenen una extensió considerable, i en d'altres, responen a una composició mètrica concreta, com ara el sonet.

<sup>32</sup> A pesar que no es conserva cap document del poema escrit en català, en sabem de la seua existència per la carta del 12 de novembre de 1948 que Albi envià a Fuster.

<sup>33</sup> Ens ha estat impossible disposar de la correspondència enviada per Fuster a Albi. En paraules d'Albi, les cartes es feren malbé accidentalment: «Quedaban en mi poder misivas tan divertidamente festivas e hilarantes (Fuster, en eso, como en tantas otras cosas, era genial), como la que me envió escrita en una larga tira de papel higiénico de más de un metro de larga. Se trataba de un interminable, descacharrante, aunque intencionadísimo y divertidamente maligno poema, en octosílabos asonantados, que desapareció, junto con casi un centenar de cartas suyas, en uno de esos odiosos cambios de casa, en esta ocasión pasado por agua; y ya se sabe que la relación lluvia-papel resulta irremisiblemente incompatible.» (Albi 1993: 285).

<sup>34</sup> El mateix Fuster ofereix la visió més ajustada a la realitat en una entrevista concedida al diari *Levante* el 4 de juny de 1952 quan, a la pregunta de si escriu poesia en castellà o en valencià, respon sense embuts: «Empecé indistintamente en las dos modalidades. En la actualidad me he decidido de manera definitiva por el valenciano, que es mi lengua habitual y familiar.» (Fuster 2003: 35).

fabrista.<sup>35</sup> Així, havia de fer prevaldre la seua procedència geogràfica o bé la possibilitat d'escriure en un model que portava camí de ser l'estàndard. Aquesta tensió, constant al llarg de la seua trajectòria, es veu reflectida en l'alternança de variants dialectals, una alternança que obeeïa a condicionaments externs més que no a vacil·lacions en la seua proposta lingüística. En aquest sentit, a Fuster, ja des dels inicis se li havia objectat certa ambigüïtat en l'ús de les variants dialectals. Ho veiem, per exemple, en l'article «Un nuevo poeta» en què Carles Salvador remarcava que el seu llenguatge «vacila entre las formas dialectales del Principado y las formas arcaicas literariamente, aunque vivas hoy en nuestra región» (Salvador 1947b: s. p.). Tot i això, Salvador no jutjava l'alternança dialectal de manera negativa, més aviat hi constata una demostració de coneixements lingüístics:

Gramaticalmente, [Fuster] es un gran conocedor de nuestro idioma y lo escribe sin concesiones de ninguna clase. Su formación, pues, es perfecta, [...] sus vacilaciones lingüísticas parecen voluntarias como si el poeta quisiera encubrir su personalidad –posiblemente destacada ya en disciplinas filológicas– sin advertir que así la adquiere mayor. De este modo no consigue dar la impresión de ser un escritor formado únicamente en Cataluña, o por escritores catalanes; más bien parece, por el lenguaje, un valenciano enteradísimo, estudioso y con ideas propias sobre el uso de ciertas formas verbales. (Salvador 1947b: s. p.)

Més enllà de l'escaïença del judici lingüístic, Carles Salvador pretenia emfatitzar la influència dels escriptors i lingüistes catalans en el model de llengua literària fusterià. I encara que ben entrada la dècada dels quaranta, Fuster desconeixia l'obra de bona part dels autors catalans contemporanis, sí que estava al dia dels estudis de Fabra. Per aquest costat, Salvador l'encertà de ple en qualificar-lo d'«estudiós de la llengua catalana». De fet, tal com ell mateix confessava, l'amenitat dels escrits fabrians fou determinant en la seua formació lingüística:<sup>36</sup>

Sé que durant la guerra va caure en les meues mans algun llibre en català i que, immediatament després, l'any 39, ja tenia prou curiositat pel tema com per, passejant per davant del quiosc que hi

---

<sup>35</sup> Ambdós bàndols comptaven amb personatges cabdals de les lletres catalanes que hi esmerçaren no pocs esforços a fi d'arribar a una solució satisfactòria. Així, entre els «unitaristes» fou destacable el paper del poeta Carles Riba, el filòleg Pompeu Fabra i el secretari de l'Institut d'Estudis Catalans, Ramon Aramon, mentre que el filòleg valencià Manuel Sanchis Guarner i el seu homònim menorquí Francesc de Borja Moll encapçalaven les reivindicacions dels «pluralistes».

<sup>36</sup> El fragment reportat pertany a «Ser Joan Fuster. Reflexionar, debatre, donar llum», l'entrevista d'Enric Sòria a Fuster publicada en el número 6 de la revista *L'illa*, però està extret de Fuster, J. (2003): *De viva veu*, Catarroja, Afers.

ha prop de Barrachina, veure-hi penjats uns llibres i comprar-me'ls. Eren *La llengua dels valencians*, *El País Valencià* i una *Ortografia* de Carles Salvador, unes edicions d'abans de la guerra, que es deien «Quaderns d'Orientació Valencianista», i, com que ningú no s'havia de molestar a retirar-los, el llibreter els tenia per allí i els va col·locar entre les revistes. Allò contribuï una mica a concretar les coses. I a partir d'ací anaves formant-te lingüísticament. Això volia dir que, quan anaves a València, t'havies de posar a buscar per les llibreries de vell, on podies trobar encara alguna cosa: els autors locals, els de la Societat Castellonenca de Cultura, i alguna gramàtica. Jo sempre he estat molt refractari a les gramàtiques, les he trobades àrides. Però probablement ja vaig trobar en aquell temps algun volumet de les *Converses filològiques* de Fabra, i això m'era més digerible. (Fuster 2003: 440-441)

Com que Fuster s'havia imposat l'estudi gramatical rigorós, l'article de Salvador serví per a refermar les seues conviccions, tal com queda documentat en la carta del 6 de juny de 1947 en què li agraiïa les paraules dedicades:

Respecte de les vostres hipòtesis només he de dir que encara sóc jove, si és que diem jove a qui no ha passat dels trenta; que la meua formació humanística és perfectament extrauniversitària [...] i que no sóc filòleg sinó estudiant o enamorat –amb un sentit i un abast definidament polític– de la nostra llengua. Quina cosa més dolorosa que encara avui, en 1947!, en parlar d'un autor valencià, hom hagi de fer, al costat de la crítica literària estricta, la crítica lingüística! Pocs són els valencians que escriuen en vernacle: i de tots, quants n'hi ha que l'utilitzen conscientment? L'espectacle és ben deplorable, encara que, quant a l'ortografia ja van notant-se alguns avenços. Tot això no és més que peresa intel·lectual, manca de deixuplina, solatge de tòpics romàntics –allò de la intuïció romàntica de la llengua nacional, etc. Els que vivim en un medi lingüísticament tan adulterat no tenim més remei que imposar-nos l'estudi quotidià de la gramàtica, la tasca de l'aprenentatge constant. (Fuster 1947d: s. p.)

Certament, la formació que atresorava Fuster no era habitual entre els escriptors del País Valencià de la postguerra, que a penes disposaven de materials confeccionats per lingüistes valencians contemporanis. Aquest buit no s'omplí de manera mínimament satisfactòria fins que no es publicaren les gramàtiques de Manuel Sanchis Guarner i de Carles Salvador el 1950 i el 1951 respectivament. Per tant, és probable que els estudis de Fabra li proporcionaren una base lingüística sòlida i li influïren a l'hora de decantar-se, si més no en els seus inicis, per una posició unitarista. Tanmateix, no resulta fàcil de determinar una posició inequívoca i definitiva en el cas de Fuster, atés que l'ús altern de les variants dialectals «afecta no sols a poemes o llibres diferents [...] sinó també a les successives reedicions o recopilacions d'un mateix poema» (Furió i Palàcios 2002b: 953).

En aquest sentit, Simbor indica que, encara que Fuster s'identificava íntimament amb una concepció unitarista de la llengua literària, les seues decisions són matisables segons el moment i les circumstàncies:

Cal tenir en compte, doncs, el moment històric en què Fuster escriu cada treball o confessa en carta privada la seua postura. Només així es pot entendre el seu itinerari, complex i variable. Variable? No, en el fons, car sempre va estar convençut que la millor solució era consolidar una llengua molt unificada, encara que no uniformitzada. Però, raons de tàctica davant la pressió dels escriptors i lingüistes valencians en la dècada dels anys cinquanta el van forçar a adoptar les solucions morfològiques valencianes [...] Les «concessions localistes» semblaven insalvables també per a l'unitarista –*ma non troppo*, no ho oblidem– Fuster. (Simbor 2012: 80)

Tot i que excedeix del nostre àmbit d'estudi definir el model fusterià de llengua literària, no voldríem finalitzar aquest capítol sense deixar constància de les variants que va emprar al llarg de la seua trajectòria poètica. Per a fer-ho, partirem de la proposta de Simbor (2012: 71-155), que estableix tres períodes diferenciats segons la predominança de la variant valenciana o barcelonina en els seus textos.<sup>37</sup> En primer lloc, designa amb l'etiqueta «unitarisme» el període inicial, que va des de 1944 fins l'abril de 1949,<sup>38</sup> i que es caracteritza per l'ús exclusiu de la variant central o barcelonina. És l'època en què es dona a conèixer en la premsa escrita i amb els primers llibres de versos, *Sobre Narcís* (1948) i *3 poemes* (1949), a més de col·laborar en dos llibres col·lectius amb els poemes «Tu ets», inclòs en *Homenatge a Xavier Casp* (1949) i «XIII estació. Jesús, devallat, als braços de Maria», publicat en *Calvari líric* (1949). El fet realment sorprenent és que un poeta desconegut en el món literari valencià optara per la morfologia oriental. Això el va convertir d'immediat en un *rara avis* i en «el primer entre els escriptors valencians residents al país que havia optat per aquesta solució. Abans d'ell només podem comptar amb els precedents de tres escriptors: Miquel Duran de València, Jesús Ernest Martínez Ferrando i Artur Perucho. Però tots tres residien a Catalunya quan van recórrer al model lingüístic barceloní.» (Simbor 2012: 86). Segons Ballester, la decisió de Fuster, que creia que la llengua literària havia de tenir una sola morfologia, era una demostració de

---

<sup>37</sup> Reiterem que, si bé Simbor analitza el model de llengua literària de Fuster considerant la totalitat de la seua producció literària, nosaltres ens cenyirem solament als poemes publicats pel mateix Fuster. Per tant, no tenim en compte els poemes inèdits conservats al Centre de Documentació Joan Fuster ni els que s'han inclòs en els volums de la seua correspondència.

<sup>38</sup> Segons Simbor (2012: 85), Fuster segueix el model lingüístic barceloní fins l'abril de 1949. No obstant això, en *3 poemes*, que es publicà en agost del mateix any, manté el model lingüístic barceloní del període inicial.

«pragmatisme davant certs ‘soidisants gramàtics valencians’» (2005: 168). Però era inevitable que, tard o d’hora, la seua aposta lingüística li passaria factura, i, en efecte, així fou: les pressions exercides des del grup Torre, amb Casp i Adlert al capdavant, i les converses amb Sanchis Guarner el menaren a adoptar les formes valencianes des de maig de 1949 fins a 1959. Aquest segon període, anomenat «policèntric»,<sup>39</sup> comprén el gruix de la seua obra poètica i s’inicia quan li foren imposats els criteris de Torre per a la publicació d’*Ales o mans* (1949).<sup>40</sup> No debades, Fuster es va veure empès a modificar la morfologia oriental de les composicions de *3 poemes* per a incloure-les, *a posteriori*, en *Ales o mans*. Fou una claudicació transitòria i precedida de nombroses discussions amb Casp i Adlert, especialment amb aquest últim, que aprofitava qualsevol ocasió per a desaconsellar-li, amb un to excessivament paternalista, el model que defensava.<sup>41</sup> Ara bé, tot i que acceptà a contracor les «normes» de Torre, Fuster «no variarà el criteri fins l’any 1959 i, a més, actuarà durant aquests 10 anys amb tot l’‘honor’ en defensa pública de la solució policèntrica.» (Simbor 2012: 93). Al capdavant, Sanchis Guarner aconseguí que Fuster dessistira de l’unitarisme lingüístic en aquells anys i seguirà la seua opció, tal com resumeix Santi Cortés:

La via fusteriana, tan expeditiva, del monocentrisme barceloní no convenia, segons Sanchis, en un país que no estava suficientment preparat, que havia patit un espantós procés de despersonalització, que havia desenvolupat una modalitat literària específica i que tenia sectors caracteritzats per la seua bel·ligerància i per una enorme obstinació. (Cortés 2002: 232)

---

<sup>39</sup> La designació prové del projecte d’estandardització iniciat per Sanchis Guarner, que propugnava que les tres grans àrees idiomàtiques del català –Catalunya, País Valencià i les Illes Balears– participaren per igual en el procés de creació de la llengua literària.

<sup>40</sup> A propòsit del model lingüístic adoptat per Torre, que seguia la normativa de la *Gramàtica valenciana* de Sanchis Guarner, Fuster comenta, en la carta del 10 de setembre de 1949 a Sanchis Guarner, les raons que l’induíren a adoptar la morfologia barcelonina: «Supose que per mediació de Miquel [Adlert] sabràs el conveni a què hem arribat els col·laboradors de l’editorial Torre a fi que les publicacions de la nova col·lecció presenten una certa homogeneïtat morfològica. Naturalment, per la meua part no hi he posat cap inconvenient. [...] Però dues raons em decantaven a acceptar íntegrament la morfologia barcelonina. Una, la comoditat. La trobava molt més pràctica, molt més senzilla, i sobretot molt més satisfactòria, que no la que em proposaven els *soidisants* gramàtics valencians. [...] L’altra raó que em decantava pels barcelonismes era la creença (que, a desgrat de tot, encara professe) que la llengua literària ha de tenir una sola morfologia.» (Fuster 2000: 59-62).

<sup>41</sup> Podeu llegir la carta d’Adlert a Fuster del 27 d’agost de 1948 en què li indica que: «el nostre criteri és el dels gramàtics valencians (Sanchis Guarner i Giner) que sí que són gramàtics i encara més filòlegs, sobretot Sanchis, i que sí que tenen un criteri raonat. És una veritable llàstima que no pugues tindre tu [Fuster] contacte amb ells, perquè opinaries d’una altra manera. Així en lloc de seguir cegament a Fabra, el seguiries com nosaltres, a través d’ells [...] Precisament una de les raons perquè tenim tant d’interés en l’edició de la gramàtica de Sanchis és perquè en haver una gramàtica editada, no puga haver desorientats de bona fe com tu, que, naturalment com a nosaltres ens passaria de no haver estat sempre en contacte amb els nostres gramàtics i filòlegs, no tens altre remei que seguir a Fabra, perquè és l’únic que trobes editat.» (Fuster 2006a: 247).

En resum, *Ales o mans* marcà un punt d'inflexió lingüístic que precedí *Va morir tan bella* (1951), *Terra en la boca* (1953)<sup>42</sup> i *Escrit per al silenci* (1954). Durant aquests anys també va escriure els poemaris *Ofici de difunt* (1950) i *Poemes per fer* (1953-54), que romangueren inèdits fins 1987,<sup>43</sup> quan eixí a la llum *Set llibres de versos*, el volum que recollia la major part de la producció poètica fusteriana coneguda fins aleshores. En concret, *Ofici de difunt* manté les formes valencianes, mentre que *Poemes per fer* està escrit en la variant barcelonina. No es tracta, però, de l'única excepció, ja que el poema «Elegia a Rabelais», inclòs en el *Diari 1952-1960* amb data de 1953, també segueix la mateixa variant. Sembla que Fuster no acabava de desterrar els dubtes sobre el model lingüístic valencià i manté una «resistència íntima a prescindir de la unitat morfològica en la llengua literària. La mateixa que [...] el duia a adoptar-la per als seus escrits privats dels dietaris» (Simbor 2012: 129). A més, els poemes dels anys cinquanta publicats en llibres col·lectius i en premsa no tenen marques lingüístiques que permeten assignar-los a una variant concreta. Ens referim a «Goig de desemparat» i «Glosa o joguina davant d'un betlemet imaginari», ambdós apareguts el 1952 als diaris *Levante* i *Las Provincias* respectivament, «A Sant Vicent Ferrer, apocalíptic, en llegir uns sermons seus», inclòs en *Corona poètica en llaor de Sant Vicent Ferrer en el v Centenari de sa Canonització* (1955), «Elx en el seu misteri», recollit en la revista *Festa d'Elig* (1956), «Un vell mira el paisatge», pertanyent a *Llibre de la vellesa* (1954), i «Dècima», dins *Corona literària oferta a la Mare de Déu de Montserrat* (1957).

Per últim, Simbor fixa un tercer període amb l'encuny «eclecticisme geogràfic», que comprén des d'abril de 1959 fins 1992, l'any en què morí. L'aspecte més destacable és que torna a la morfologia barcelonina «en els llibres, pròlegs a llibres aliens i articles editats fora del País Valencià i en les cartes adreçades a corresponents no valencians.» (Simbor 2012: 130). Per a la resta dels casos, fa servir la variant valenciana de manera majoritària. Per tant, tria l'opció d'ajustar el màxim possible les solucions lingüístiques al lector model. Es tracta d'un període més extens que no els anteriors, però d'escassa activitat poètica. Així, entre la publicació de l'últim poemari, *Escrit per al silenci*, i *Set llibres de versos* passaran trenta-tres anys d'un silenci poètic que només trencarà amb

---

<sup>42</sup> *Terra en la boca* fou el primer llibre de Fuster publicat per una editorial catalana, Barcino. És possible que la vinculació i la sensibilitat de l'editor barceloní, Josep Maria de Casacuberta, envers el món literari valencià fóra determinant a l'hora de respectar-ne les formes valencianes.

<sup>43</sup> D'ara en avant, quan ens referim a *Ofici de difunt* i a *Poemes per fer*, posarem entre parèntesi els anys d'escriptura i no els de publicació.

incurcions ocasionals en publicacions d'accés limitat. La primera mostra és el poema «Eucaristia», inclòs en *Eucarística* (1960), un llibre publicat amb motiu de la primera comunió de Colometa Soriano Pina.<sup>44</sup> I encara passaran més de deu anys perquè torne de nou a la poesia encoratjat per dos projectes amb artistes plàstics. Es tracta, en primer lloc, del text que inclou el poema «Improvisació didàctica» amb què participà en l'obra plasticoliterària *Lligat i lacrat* (1971), junt amb Rafael Armengol, Manuel Boix i Artur Heras; i en segon lloc, dels «Tres poemes inútils per a dos pintors que volen reinventar el món» (1974), que formaven part del catàleg d'una exposició d'Eduard Arranz-Bravo i Rafael Bartolozzi. Sorprén que en aquests textos no hi ha una correspondència directa entre el model lingüístic i la zona geogràfica de publicació, ja que en *Lligat i lacrat* opta per la variant valenciana malgrat publicar-se la galeria barcelonina Adrià, mentre que en el catàleg de l'exposició d'Arranz-Bravo i Bartolozzi, presentat a la galeria valenciana Temps, tria la variant barcelonina. És possible que hi pesaren altres aspectes, com ara la procedència geogràfica dels artistes.<sup>45</sup> Clou aquest període l'edició del volum antològic *Set llibres de versos* (1987), que respecta les variants originals dels llibres recopilats.<sup>46</sup> Tot seguit, sistematitzem els períodes analitzats en els quadres següents:

	Poemes i poemaris	Segell editorial	Peu editorial	Any de publicació	Variet lingüística
UNITARISME 1944-1949	Poemes en la premsa valenciana	<i>Almanaque de Las Provincias</i>	València	1945-1947	Barceloní
		<i>Verbo</i>	Alacant	1946-1949	Barceloní
		<i>Vispera</i>	València	1947	*
		<i>Esclat</i>	València	1948	*

<sup>44</sup> El volum està il·lustrat per Cabedo Torrens i compta amb les col·laboracions de poetes destacats com Miquel Dolç o Maria Beneyto.

<sup>45</sup> Rafael Armengol (Benimodo, 1940), Manuel Boix (l'Alcúdia, 1942) i Artur Heras (Xàtiva, 1945) són valencians, mentre que Eduard Arranz-Bravo (Barcelona, 1941) és català i Rafael Bartolozzi (Pamplona, 1943-2009) s'instal·là a Barcelona per a estudiar Belles Arts.

<sup>46</sup> Cal advertir que en el primer volum de l'obra completa de Fuster, Furió i Palàcios (2002b: 956) canvien a la morfologia barcelonina el pròleg original de *Set llibres de versos*, que Fuster va escriure en la variant valenciana.



		<i>Pensat i Fet</i>	València	1948	*
	<i>Sobre Narcís</i>	Torre	València	1948	Barceloní
	<i>3 poemes</i>	Verbo	Alacant	1949	Barceloní
	«Tu ets»	Torre	València	1949	*
	«XIII estació. Jesús, devallat, als braços de Maria»	Torre	València	1949	*

	<b>Poemes i poemaris</b>	<b>Segell editorial</b>	<b>Peu editorial</b>	<b>Any publicació</b>	<b>Variants lingüística</b>
POLICENTRISME 1949-1959	<i>Ales o mans</i>	Torre	València	1949	Valencià
	<i>Va morir tan bella</i>	Torre	València	1951	Valencià
	«Goig de desemparat»	<i>Levante</i>	València	1952	*
	«Glosa o joguina davant d'un betlemet imaginari»	<i>Las Provincias</i>	València	1952	*
	<i>Terra en la boca</i>	Barcino	Barcelona	1953	Valencià
	<i>Escrit per al silenci</i>	Diputació de València	València	1954	Valencià
	«Un vell mira el paisatge»	Selecta	Barcelona	1954	*
	«A Sant Vicent Ferrer, apocalíptic, en sentir uns sermons seus»	Guerra	València	1955	*
	«Elx en el seu misteri»	<i>Festa d'Elig</i>	Elx	1956	*

	«Dècima»	Selecta	Barcelona	1957	*
	«Elegia a Rabelais»	Edicions 62	Barcelona	1969 (Datat en 1953)	Barceloní
	<i>Ofici de difunt</i>	Tres i Quatre	València	1987 (Datat en 1950)	Valencià
	<i>Poemes per fer</i>	Tres i Quatre	València	1987 (Datat en 1953-54)	Barceloní

	Poemes i poemaris	Segell editorial	Peu editorial	Any de publicació	Variants lingüística
ECLECTICISME GEOGRÀFIC 1959-1992	«Eucaristia»	Successor de Vives Mora	València	1960	*
	«Improvisació didàctica»	Galeria Adrià	Barcelona	1971	Valencià
	«Tres poemes inútils per a dos pintors que volen reinventar el món»	Galeria Temps	València	1974	Barceloní
	<i>Set llibres de versos</i>	Tres i Quatre	València	1987	Valencià / Barceloní

(\* No hi ha marques lingüístiques que permeten assignar l'obra a una variant determinada)

Estiguem d'acord o no amb les propostes lingüístiques de Fuster, no es pot posar en entredit que una de les seues preocupacions fou l'adquisició d'un model de llengua literària homologable i vàlid per a tot el domini lingüístic català. En última instància, el fet que sotmetera a una anàlisi constant el seu model lingüístic demostra el seu tarannà dialogant i l'estima profunda a la seua llengua.

### 1.3. EL DEBAT AL VOLTANT DE LA NORMA LITERÀRIA I LA FRACTURA DEL VALENCIANISME CULTURAL <sup>47</sup>

---

Si la situació de la literatura catalana del País Valencià en la postguerra ja era suficientment greu de per si, encara hi hem d'afegir un altre factor de conseqüències no menys perjudicials per a la seua estabilitat: la fractura del valencianisme cultural. En principi, fou una fractura originada arran del debat al voltant de la norma literària, tot i que hi havia en joc circumstàncies extraliteràries que, en última instància, apuntaven a qüestions personals. En aquest sentit, Fuster relatava en la conferència pronunciada el 28 de maig de 1965 a l'Orfeó Català l'impacte que li van causar les misèries del món literari valencià de postguerra:

La dècada negra dels 40 tornaria a revifar el problema. Les minses posicions culturals sòlides que la llengua catalana havia adquirit al País Valencià abans de la guerra, ara s'esfumaven. Els llibres de versos constituïen l'única manifestació, no dic ja literària, sinó pública, de l'idioma. Els versos, doncs, esdevenien el centre d'una responsabilitat col·lectiva difusa però viva. I el petit clan dels poetes en actiu va escindir-se en dos bàndols irreconciliables. Quan jo vaig fer relació amb uns i amb altres, a mitjan 1947, la divisió ja era consumada, i la polèmica, encesa. Certament, en el fons de tot allò es ventilaven diferències personals ben poc honestes, segons vaig comprovar de seguida. L'antagonisme de les actituds literàries n'amagava un altre d'enveges i de vanitats, mesquí. Tant se val, la disputa tenia la seua justificació objectiva. D'una banda, hi havia els partidaris d'un «retorn al poble»; i de l'altra banda, els partidaris d'una «poesia minoritària». (1965c: s. p.)

Anys després, encara s'expressava en termes molt semblants en el pròleg a la segona edició de *l'Antologia de la poesia valenciana* quan deia:

La cosa és que, entorn del 50, el petit i mediocríssim 'món literari' vernacular, a València, era un infern: els quatre gats que se'n consideraven protagonistes s'odiaven a mort, arrossegaven unes

---

<sup>47</sup> Ens centrarem exclusivament en el debat de la norma literària referent a la producció poètica en català del País Valencià en els anys quaranta i cinquanta, atés que estava molt íntimament lligat a les dissensions internes del valencianisme cultural. Tanmateix, som conscients que, tal com apunta Itamar Even-Zohar en la seua teoria del polisistema, «the acuteness of heterogeneity i culture is perhaps most 'palpable', as it were, in such cases as when a certain society is bi- or multilingual (a state that used to be common in most European communities up to recent times). Within the realm of literatutre, for instance, this is manifested in a situation where a community possesses two (or more) literary systems, two 'literatures', as it were.» (Even Zohar 1990: 12).

vanitats personals irrisòries de tan desproporcionades, i apuntaven uns enfrontaments que no eren ni podien ser només estètics. Fa una mica de pena recordar-ho. [...] L'episodi era d'un provincianisme escandalós. I frenètic. Quan el temps haja calmat les estúpides polèmiques vigents, el tema esdevindrà suggestiu per a més d'un erudit. (Fuster 1980: 7-8)

No és la nostra intenció analitzar a fons l'enfrontament entre els bàndols del món literari valencià, sinó deixar constància de la posició de Fuster al respecte. Abans, però, definirem el concepte de norma literària –o estètica– a partir de la proposta teòrica de Zneděk Pešat, que entén la història de la poesia com una lluita entre la inèrcia de l'estructura poètica i les intervencions violentes de la personalitat dels poetes.<sup>48</sup> Així, Pešat constata l'existència d'un conjunt de normes que, formulades explícitament o no, actuen sobre la consciència artística de cada època. S'hi refereix a normes que barregen «postulados programáticos, juicios críticos, corrientes y estilos supraindividuales del tiempo, deducidos de cada una de las obras, pero también estas mismas obras.» (Pešat 1970:105). Aquestes normes, matisa, són «la base de lanzamiento, el punto de partida de obras nuevas, tanto de las que se conforman sobre las normas en vigor como de las que se esfuerzan por divergir radicalmente de éstas.» (Pešat 1970:105). En definitiva, són normes que, per bé que tendeixen a prescriure una obligatorietat sense excepcions, són incapaces d'aconseguir una validesa incondicional. De fet, abans que Pešat, el teòric Jan Mukařovský ja havia assenyalat que, pel fet de tractar-se de normes estètiques, i no de lleis naturals o de normes jurídiques, estan exposades a una violació permanent:

No sólo puede ser violada [la norma], sino que es pensable –y en la práctica muy frecuente– el paralelismo de dos o más normas aplicables a casos concretos iguales, midiendo el mismo valor y compitiendo mutuamente. La norma está, pues, basada en una antinomia dialéctica fundamental entre la validez incondicional y la potencia meramente reguladora, e incluso sólo orientativa, que implica la posibilidad de su violación. (Mukařovský 1977: 61)

En conseqüència, les obres literàries tendeixen a oscil·lar entre el passat i el futur d'una norma estètica concreta, i és en el present quan s'hi estableix la tensió dialèctica entre la norma passada i la seua violació, que està predestinada, al seu torn, a formar part de la norma futura en una espècie d'esquema dialèctic hegelian:

---

<sup>48</sup> Quan Zneděk Pešat s'hi refereix a la «personalitat del poeta», ho fa a partir dels postulats desenvolupats per Mukařovský (1977: 277-291) en la conferència «La personalitat de l'artista», pronunciada a Mánès el 3 de març de 1944.

Así ocurre siempre en la historia del arte: ninguna etapa de la evolución corresponde plenamente a la norma heredada de la etapa anterior, sino que crea, violándola, una norma nueva. La creación que correspondiese plenamente a la norma heredada sería una estandarización fácil de reproducir; a este límite se aproximan únicamente las obras epígonas. (Mukařovský 1977: 67-68)

Arribats a aquest punt, caldrà preguntar-nos quina era la norma literària imperant en el País Valencià quan comença a escriure el Fuster poeta i quina es postulava com alternativa. Tot i que la resposta admet no pocs matisos, establim la polèmica al voltant de la norma literària d'acord amb el pressupòsit següent: d'una banda, hi havia el grup encapçalat per Carles Salvador, que propugnava un «retorn al poble» mitjançant una poesia d'abast majoritari que creien capaç de fidelitzar un públic lector més nombrós que no amb una poesia intel·lectualista;<sup>49</sup> i d'altra banda, hi havia els partidaris d'una «poesia minoritària», més refinada i amb més rigor intel·lectual, una poesia que pretenia equiparar-se a la resta de les literatures europees. Aquesta posició era la que defensava el grup Torre, i en especial Casp. En principi, no sense certa prevenció, incloem Fuster en aquest grup junt amb altres escriptors com Jaume Bru i Vidal o Rafael Villar. Tot seguit descobrim, segons Josep Ballester, el detonant que desfermà la polèmica a nivell literari entre ambdós grups:

Pel que sembla, l'origen de la polèmica va estar en un article que Carles Salvador va escriure a *Las Provincias* (26-VI-1947) sota el títol «Poesías valencianas de Llorente», en el qual es propugnava un retorn, estèticament parlant, a Llorente [...] L'escrit venia determinat pel fet de no haver-se exhaurit l'edició de les poesies completes de T. Llorente, publicades onze anys abans. Això significava que la joventut estava allunyada del patriarca de la Renaixença, sobretot, com apunta, perquè no el coneixien d'una manera directa, ja que els elogis que es fan del poeta sonen a tòpics. (Ballester 1992: 225)

El retorn a Llorente que proposava Salvador en les pàgines de *Las Provincias* és fa difícil d'entendre en un poeta que, en els anys anteriors a la guerra, havia apostat per una poesia entre renovadora i tímidament avantguardista, una poesia que, en paraules de

---

<sup>49</sup> Sobta comprovar que Carles Salvador trobara inviable la captació del públic lector a través de la poesia renovadora que proposaven els poetes del grup Torre, quan ell havia optat pel mateix camí abans de la guerra, tot just el camí contrari que els populistes de preguerra, que reivindicaven l'enllaç amb la tradició i el rebuig d'un cosmopolitisme desconnectat del món local. Aleshores, els *avantguardistes* valencians, amb Salvador com a punta de llança, es defenien de les crítiques populistes, com bé assenyala Vicent Simbor, adduint que «la millor solució per a dinamitzar i modernitzar el circuit literari valencià és la renovació i actualització de la temàtica i la poètica, amb la qual cosa podria aconseguir-se l'augment dels lectors gràcies a l'interés d'unes obres modernes i atractives.» (Simbor 1997: 119).

Vicent Simbor, «aspirava a fer homologable la producció literària valenciana, és a dir, actualitzar-la.» (1997: 122).<sup>50</sup> Tot i això, la reorientació estètica de Salvador no fou un cas aïllat en la literatura catalana, com s'infereix de les paraules de Joaquim Molas, que ajuden a copsar el rerefons ètic que motivà el retorn a Llorente:

El 39, el triomf del franquisme i la supressió pública de la llengua radicalitzaren, entre d'altres, els problemes de la creació literària. Per al poeta, la llengua, en perill de desaparèixer irreparablement, esdevingué el símbol totalitzador d'una pàtria que calia salvar per a la gent futura; la soledat metafísica s'identificà amb una altra de ben real: la política. Així, els grans autors de la preguerra, tant si eren a l'exili com si actuaven clandestinament al país, convertiren la llengua en una mena de monòlit sagrat i, correlativament, modificaren alguns del seus planteigs morals. (Molas 1999: 235-236)

En canvi, en l'article «Poesía valenciana actual», publicat a principis de 1949 en la revista *Verbo*, Fuster adverteix que, més que no la poètica llorentenista, el model de referència que propugnaven Carles Salvador i la majoria dels escriptors de preguerra era la poesia «fàcil i exterior» del poeta català Josep Maria de Sagarra:

Los poetas más destacados de la generación anterior –hay excepciones, como es lógico–, que comenzaron o se destaparon como modestos seguidores de Salvat-Papasseit, andan ahora empeñados en un “retorno a Llorente”. Quiere decirse que su producción de postguerra –escasos y breves libros, que temo me hagan incurrir en una generalización excesivamente aventurada– tiene franco sentido popularista, en cuya determinación intervienen quizá motivos extraliterarios. En realidad, a mi entender no hay tal “retorno” a Llorente, aunque ésta sea una fórmula eficaz y bastante expresiva para calificar tal tendencia. Más que a Llorente –y de esto exceptúo a los llorentinistas, que por no haber salido de Llorente no tienen necesidad de volver a él–, más que a Llorente, digo, veo tras los poetas referidos a Josep M.<sup>a</sup> de Sagarra y su poesía fácil y exterior. Pero esto no es del caso. Sólo quería anotar la actitud popularista y denunciar enseguida el contraste con ella de los poetas que hemos aparecido después de la guerra. (1949c: 28)

---

<sup>50</sup> El retorn a Llorente proposat per Salvador contradiu la poesia de tall avantgardista que conreà abans de la guerra en *Plàstic* (1923), *Vermell en to major* (1929), *Rosa dels vents* (1930) i *El bes als llavis* (1934), sobretot després de llegir «Barraques», el poema inaugural de *Plàstic*, inspirat en el poema de títol homònim de 1920 d'Enric Navarro-Borràs. Reproduïm les dues primeres estrofes del poema de Salvador (2011: 37): «Aneu-vos-en, vosaltres / les típiques barraques / de l'horta lluminosa / gentil i esmeragdina. / Deixeu que en vostre lloc / aixequen els paletes / les cases llauradores / mester dels temps moderns.» No cal dir que els versos de Salvador són una exaltació de la modernitat a costa de «La barraca», el famós poema de Llorente.

La hipòtesi fusteriana sobre el canvi de Carles Salvador també ha estat recolzada per Vicent Simbor quan assenyala que l'aposta per Llorente «no significava ni retorn a la poesia encarcarada de certamen ni tampoc a una còpia literal del patriarca de la Renaixença. Era senzillament una aposta pel neopopulisme, és a dir, per l'abandó de les innovacions agosarades de Prego i el regrés a les formes acadèmiques i la temàtica basada en l'anècdota sentimental, tendra i directa.» (Simbor 1989: 208). Siga com siga, els poetes del grup Torre volien eixamplar l'abisme que separava la seua praxi literària de l'estètica neolllorentenista o popularista. Clar i ras: es resistien a ser simples epígons llorentenistes. Així, s'afanyaren a marcar una frontera irreconciliable entre allò que ells produïen i les obres del grup de Salvador, que consideraven fora de circulació i antiquat. Amb tot, una disputa com aquesta no era, ni és, ni serà cap novetat en la història de la literatura universal, ni tan sols en l'àmbit modest de la literatura catalana. En paraules de Hans-Robert Jauss, la *Querelle des Anciens et des Modernes* constitueix «un tòpic literari, acunat en la Antigüedad, que vuelve una y otra vez en las revueltas de la juventud, condicionadas por las generaciones, y que indica la forma en que de siglo en siglo van desplazándose las proporciones entre los escritores antiguos y los más nuevos.» (1976: 16). A més, el moviment pendular de la disputa entre els antics i els moderns també afectà Carles Salvador en els anys de preguerra en què, paradoxalment, adoptà un paper central en el bàndol dels moderns que s'oposaven a l'estètica hereva de Llorente.

Tenint en compte que, segons Mukařovský (1977: 72), la coexistència de normes diferents en una mateixa col·lectivitat no pot ser pacífica, atès que cadascuna manifesta la tendència a esdevenir l'única norma vàlida, un fet agreujà encara més la tibantor del debat sobre la norma literària. Ens referim a l'ingrés en Lo Rat Penat, el 12 de desembre de 1948, de la major part de la generació de 1930, amb Francesc Almela i Vives i Carles Salvador com a caps visibles. La decisió irrità els integrants del grup Torre per tractar-se d'una associació col·laboracionista amb el franquisme. I encara que Fuster formà part de Lo Rat Penat en la joventut,<sup>51</sup> no tardà a eixir-se'n. Una prova de l'aprensió que tenia envers la institució és la carta que envià el 10 d'abril de 1949 a Salvador en resposta a la possibilitat d'organitzar un matinal poètic en honor seu. Escrita amb un estil desimbolt i irònic, mostra el seu posicionament respecte a les activitats ratpenatistes i dona compte del magnífic prosista epistolar que fou. Només per aquesta raó última, paga la pena de reproduir-ne el fragment següent:

---

<sup>51</sup> L'any 1943 Fuster ingressà en Lo Rat Penat i el 1944 prengué possessió del càrrec de secretari de la Secció de Joventut.

Passant al vostre amable projecte de dedicar-me un «Matinal poètic» al Rat, vull parlar-vos amb la mateixa sinceritat. Jo he freqüentat aquesta societat farà tres o quatre anys, i durant prou de temps. Conec també una mica l'esperit que l'ha animada en la major part de la seva vida. (Regionalisme intermitent i estantís: aquesta definició del Rat, encertadíssima com vós sabeu millor que jo és de Ll. Nicolau d'Olwer.) Àdhuc m'hi van embolicar en alguna vetllada literàrio-musical. El cas és que d'aleshores ençà he pres una por terrible a les vetllades literàrio-musicals ratpenatistes –que, segons m'han contat, segueixen idèntiques normes (romances de sarsuela inclusivament) que en l'època a què em refereixo. La meua poesia i jo ens trobaríem relativament incòmodes en la «Casa Pairal». Incompatibilitat de caràcters, en certa manera. Llegir versos meus, allí, em faria l'efecte d'una irreverència (en particular per allò del catalanisme, que és la «bèstia negra» del ratpenatisme tradicional). I em penso que totes les regines de la *reginoteca* estarien intranquil·les durant la lectura, les pobretes, elles que en sa vida havien parlat valencià ni interessat per la poesia. Per altra banda, aquells retaules gòtics de cartó-pedra, aquelles xemeneies patriòtiques, tot allò que fa d'aquesta Casa la falla que inexplicablement encara no han cremat, em posa nerviós. Sento molt, doncs, no poder accedir al vostre desig –que jo us agraïxo de cor– per totes aquestes aprensions meves. A més de les quals, hi ha una raó: i és que estic mig compromés a fer una lectura meua en un altre local de València, i no seria gens correcte tornar-me'n enrere. (Fuster 1949p: s. p.)

Ara bé, fou l'adscripció de Carles Salvador a Lo Rat Penat com a president de la Secció Filològica la gota definitiva que va vessar el got o hi havia més motius? És ben interessant l'aportació de Ferran Carbó (1994: 179) quan indica que no podem vincular el seu canvi estètic amb aquesta entrada perquè l'havia exposada més d'un any abans en l'article «Poesías valencianas de Llorente». De fet, abans de l'ingrés de la plana major de la generació de 1930 en Lo Rat Penat, Xavier Casp llançà una invectiva demolidora contra els posicionaments ètics i estètics d'aquesta generació d'escriptors en la revista *Esclat*. Es tractava d'un atac contra la inèrcia poètica dominant i alhora una vindicació d'una poesia en sintonia amb la resta de literatures europees. L'article de Casp, «Sobre València, el valencianisme i llurs coses», establí un correlat entre l'ètica dels escriptors de la generació de 1930 i la seua estètica, i les confrontava amb l'ètica i l'estètica dels joves poetes de postguerra. Així argumentava les divergències ètiques que separaven els dos grups:

Sovint em lliure, a totes passades, al pensament de bascular les dues principals ètiques contradictòries del valencià, que són, és clar, les de València. [...] Aquestes dues ètiques són: la tradicional negligència del no cal més, davant de la del vertigen modern de la velocitat. Açò és fit a fit ara, però travessant els nostres segles, hi ha el mateix tarannà de l'home-meditació i de l'home-



improvisació, del poeta-filòsof i del desficaciat, del monument i de la *falla*. Sempre han viscut entre nosaltres Ausiàs March i Jaume Roig, Sant Vicent i el *Motiló*; jo diria encara que una mica tots quatre ensems dins de cada un de nosaltres. Tot és saber qui venç a qui. (Casp 1948: 20)

Una vegada explicades les divergències ètiques davant el fet literari, definia amb menyspreu el posicionament estètic dels literats que no combregaven amb les premisses del grup Torre:

Així ens és pròdiga la literatura (?) que vol fer espectacle de la gràcia valenciana i que, impotent, cau a la barroeria [...] I amb aquest pes sobre els muscles, el poble s'ha acostumat a una positura corresponent que, per més gravetat, vol prendre categoria de folklore i que, en resum, no és ni més ni menys que un casament del mal gust. (Casp 1948: 20)

Finalment s'interrogava pel futur immediat de la literatura «veritable», epítet que sols corresponia a la literatura posada en pràctica pels escriptors de Torre, una literatura deslligada del populisme i allunyada de les seduccions i els oripells de la poesia fàcil, una literatura que aspirava a la serenitat i a la nuesa:

I l'altra literatura, la veritable? Ai las! Dignament pobrissona, fa esforços unipersonals per deslliurar-se de la sensibleria o del crit de lluita, facilitats que, totes dues ansioses, li vénen a sobre. Però i la serenitat poètica, nua i amb la palma a la mà? Sí, sí; caldrà retornar al tema, encetant-lo des d'aquest interrogant, i tot sota el seny d'aquelles dues ètiques comentades, que encomanen el problema. (Casp 1948: 21)

Fuster no dubtà a elegir la via de la «poesia minoritària», però sempre amb un criteri propi, sense acceptar a ulls clucs les directrius de Casp. En aquest sentit, malgrat la diferència d'edat –Casp era set anys major–, seria més exacte parlar d'afinitat estètica que no d'ascendència directa de l'un sobre l'altre. De fet, Fuster també teoritzà sobre la seua tria poètica en les pàgines de *La Nostra Revista*:

És ridícul que hom pose, com a retret, els perills del minoritarisme. Al contrari: jo veig en aquesta contradicció una bella esperança de salvament. El fet d'haver estat constatada, no sols com una única situació personal, sinó com un símptoma per fi clar i preciós, implica el reconeixement d'una cosa gairebé inaudita en la València dels darrers cent anys: l'existència d'una *minoría selecta*. La Renaixença valenciana no aconseguí interessar les migrades minories rectores de la vida social i intel·lectual del XIX, i no va tenir impuls suficient per constituir-ne unes altres de pròpies. Aquesta

absència d'aristocràcia, d'aristarquia, marca amb senyals inconfusibles la València que ens hem trobat. (Fuster 1950: 298)

Però Fuster no fou l'únic en coincidir amb les tesis de Xavier Casp, atès que, uns mesos abans de la publicació del seu article en *La Nostra Revista*, el 9 d'abril de 1950, un jove i ja havia publicat en *Las Provincias* l'article «En torno a la poesía valenciana actual» en què recolzava l'ideari de Torre i qüestionava l'estètica populista.<sup>52</sup> A més, després dels articles de Fuster i de Bru i Vidal, Miquel Adlert en va escriure un altre, en gener de 1951, per a la revista clandestina *Ariel*. L'article, titulat «La literatura valenciana com a excepció i com a normalitat», feia servir els mateixos arguments esgrimits per Casp i Fuster amb la particularitat que, si bé Casp diferenciava entre una literatura desfasada i barroera i una literatura més actual i renovadora, Adlert anava més enllà i dividia el primer grup en dues «subespècies poètiques infraliteràries»: la «literatura fallera» i la «literatura ratpenatista». Tot seguit comprovem les diferències i les semblances amb què Adlert caracteritzava els subgrups esmentats:

la dita «literatura fallera», que té la seva expressió en les revistes falleres i llibrets de falla, on tothom es creu autoritzat a escriure, i que és la manifestació escrita del fallerisme (...) i la literatura ratpenatista, que té el seu màxim exponent en els lamentables Jocs Florals de *Lo Rat Penat*. Branques esponeroses que tenen de comú, un primordial desconeixement de la llengua, amb abús de vulgarismes aquella i d'arcaïsmes aquesta, i una, també comuna, tònica de mal gust; barroer en la primera i de *cachupinada* en la segona (Adlert 1951: 29).

Tanmateix, els comentaris d'Adlert no aportaven novetats remarcables al debat sobre l'orientació de la poesia valenciana de postguerra. Només es feia ressò del que

---

<sup>52</sup> Oferim un fragment de l'article de Bru i Vidal: «Son muchas ya las veces que un determinado grupo – mejor podríamos decir uno o dos menores (¿), más concretamente– que se cree bastante enterado e impuesto en cuestiones de literatura valenciana, ha lanzado el 'slogan' de la 'decadencia' de la poesía valenciana de ahora. (...) Ahora bien: sería conveniente saber que es lo que entienden por arte, por belleza, por imagen y por palabras ciertas personas. Porque si para ellas el arte se reduce a unas cuantas chabacanerías hortelanas o pueblerinas y creen que puede haber belleza en un escrito con faltas de ortografía o con frases vulgares e impropias, la discusión es obvia. ¿Qué diríamos de Vicente Aleixandre, o de T. S. Elliot [sic] o de Paul Claudel, por ejemplo, si usasen las haches o las bes indebidamente o no tuviesen noción exacta del idioma en que escribe cada uno de ellos? (...) Aun entre los mejores poetas más refinadamente aristocráticos se ha dado siempre la nota popular como elemento vivo y aun predominante, pero siempre dentro de la más correcta decencia idiomática y las más bellas imágenes pulcramente escritas. En la poesía [sic] valenciana actual, la reciente, la del 39 hasta la fecha, 'la de después de la guerra', se nota un afán de superación artística en todos los sentidos, de fondo y forma, gramatical, de sensibilidad, etc. Como nunca se había conocido, ni aún en la 'Renaixença' puesto que ésta, si se exceptúa a Llorente y a W. Querol, con las naturales salvedades, ofrece un cuadro por más desconsolador de señores muy bien intencionados, pero faltos de cualidades para poderse llamar poetas como la palabra exige.» (Bru i Vidal 2006: 325-326).

havien apuntat Casp i Fuster. En concret, pel que fa a la valoració de la figura de Casp i l'ascendència sobre els joves poetes que gravitaven al voltant del grup Torre, s'hi deixa entreveure, com una remor de fons, l'article de Fuster publicat un any abans en *La Nostra Revista*. No obstant això, creiem interessant constatar les paraules d'Adlert sobre la importància de Casp en la consolidació de la nova generació de poetes valencians de postguerra:

Aquesta tendència, de la que Xavier Casp és iniciador i la figura més preminent (sic), considera la literatura valenciana, trencant amb les velles confabulacions, com una literatura normal que cal judicar-la amb les mateixes normes que qualsevol altra, i per tant, cal tenir en la seua producció, les mateixes exigències lingüístiques i els mateixos rigorismes estètics que en totes les literatures. [...] L'actuació d'aquesta jove tendència literària, evidentment minoritària per ésser de selecció, ha concitat contra ella, lògicament, l'oposició de tots els elements enquadrats en la literatura d'ínfima qualitat i en les dues subespècies infraliteràries a què adés fèiem referència, els qui han convergit llurs activitats a *Lo Rat Penat*; al qual, renunciant a la distinció de pertànyer a la minoria han adscrit també llurs actuacions, per oposició a Xavier Casp i la seua tendència, noms que tenen una certa valoració literària, com Carles Salvador i Almela i Vives, i en un altre nivell, Mascarell, Soler i Godes i Thous Llorens, els qui avui apareixen barrejats amb els pseudoliterats de la més ínfima categoria. (Adlert 1951: 29-30)

Tres anys després d'aquest article, quan semblava que la vivesa del debat entre els escriptors d'ambdues tendències literàries havia disminuït, Adlert carregava de nou les tintes contra el grup de Salvador. L'article d'Adlert, «L'actual literatura catalana al País Valencià», es publicà en el llibre col·lectiu *Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys*, i és una valoració deliberadament parcial i injustificada de la «generació de 1930», que ell anomena «generació de preguerra»<sup>53</sup>, de la qual obvia les aportacions dels

---

<sup>53</sup> En compte de la denominació «generació de preguerra» que utilitza Adlert, optem per la de «generació de 1930», tal com l'emprà Fuster en l'article de l'*Almanaque de Las Provincias para 1945*, «Vint-i-cinc anys de poesia valenciana (1920-1944)», i en la introducció de l'*Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*. La denominació «generació de preguerra» no és del tot exacta si tenim en compte que els membres d'aquesta generació començaren a publicar abans de la guerra, però també ho farien després. Fins i tot, després de la guerra, compartiren editorials amb la «generació de postguerra», com ara l'editorial Barcino o la Institució Alfons el Magnànim, de la Diputació de València. Com que els arguments de Fuster per a subratllar la importància cronològica de l'any 1930 són idèntics en les dues referències bibliogràfiques citades en aquesta nota, oferim un fragment de l'article de l'*Almanaque de Las Provincias*: «Els poetes sortits immediatament després de la Guerra Gran de 1914, carents d'una perspectiva vernacular suficient i admissible, es troben davant els tràgics i divertits tràngols de les novíssimes estètiques. Els més entusiastes s'acoblaren, primerament, en una revista, *Taula*, i després en una interessant antologia publicada per L'Estel, *La poesia valenciana en 1930*. La importància d'aquesta Antologia –tant per la visió panoràmica que ens obre, com per les digressions isagògiques de cada poeta a la seva tria de versos– ens decanta a batejar la Generació antologitzada amb la xifra del mateix any.» (Fuster 1944: 394-395). Per a una disposar

representants més importants. Així justificava Adlert la maniobra d'omissió en la introducció de l'article:

La literatura catalana adquireix la seua maduresa en terres valencianes amb la generació brostada després de la guerra civil, i són molts pocs els noms de la generació anterior que a hores d'ara, per llur vàlua absoluta, es mantenen junt als jòvens, formant-hi el quadre actual de la nostra literatura a València. Si la generació anterior suposà un gran progrés, l'avanç que la jove generació representa respecte a la seua antecessora és tan superior al d'aquesta sobre la seua anterior, que ha col·locat la producció valenciana al nivell de la normalitat literària, figurant aquests valors valencians entre els més destacats de la literatura catalana. (Fuster 2006b: 329)

Curiosament, les absències esmentades són Carles Salvador i Francesc Almela i Vives, dos poetes que, deixant al marge l'opció estètica que adoptaren en la postguerra, seguiren publicant fins a la meitat dels cinquanta alhora que aconseguien premis literaris de renom dins del circuit literari valencià. Bastarà un breu repàs als poemaris publicats per ambdós, entre 1939 i 1954, per a constatar la tendenciositat de la valoració d'Adlert. Així, Carles Salvador publicà poemaris notables com *Veles i gavines* (1948) o *El fang i l'esperit* (1952), amb el qual obtingué el Premi València de Literatura de 1951, mentre que Francesc Almela i Vives publicà llibres de versos no menys importants com *La llum tremolosa* (1948) o *La columna i les roses* (1951), pel qual fou guardonat, un any abans que Salvador, amb el mateix premi.

Fins ara hem esmentat articles periodístics que es feien ressò de l'enfrontament estètic entre els partidaris d'una poesia populista i els d'una poesia minoritària, però també trobem al·lusions a la confrontació en l'obra de poetes d'ambdós grups.<sup>54</sup> Valga com a mostra el fragment següent del «Coral romput», de Vicent Andrés Estellés (1981: 250-251), en què adopta una actitud irònica envers l'estètica ratpenatista:

---

d'una caracterització més exhaustiva de la «generació de 1930», el lector pot consultar l'estudi de Vicent Simbor (1985: 12-40).

<sup>54</sup> Així com Estellés ironitzava sobre l'estètica ratpenatista, Carles Salvador també escriví diversos textos en què ridiculitzava els principals membres del grup Torre. Josep Ballester (1992: 225-239) reproduïx un poema satíric que Salvador publicà el 1952 en el *Llibret de falla de Benimaçlet* en què atacava el tàndem Casp-Adlert i *Tres assonets a la manera de Joan Fuster*, publicats en l'*Almanaque de Las Provincias para 1951*. El poema sobre Casp i Adlert té una finalitat clarament satírica, però en els *Tres assonets a la manera de Joan Fuster* no es percep amb claredat, tal com assenyala Ballester, si es tracta d'una paròdia o d'un homenatge. Siga com siga, és indiscutible que Salvador també s'hi deixà anar en aquesta polèmica.

Jo voldria, jo vull  
creure que és necessari escriure tots els versos  
ben aconsonantats i obeint certes lleis  
i en un valencià ben nostre, ben nostrat,  
com diuen, amb un índex enravenat de sobte,  
homes que tenen títol de Mestre en Gai Saber,  
i dir que no, que això de que el valencià  
és català no és cert, que això és traïr la Pàtria,  
la terra on hom va nàixer i que no, home, que no,  
i no clavar-me en bucs, i bé, anar passant,  
fer un any el llibret de versos d'una falla  
i aconseguir com siga que el Rat Penat em done  
almenys un plat de glòria, i passar-me la vida  
aconseguint Violes i Englantines i accèssits.

Però l'afany polemitzador no es detenia en els articles de premsa i les al·lusions, més o menys vetlades, en alguns textos literaris. Qualsevol avinentesa era aprofitada per a atiar el foc de la polèmica, i així és com les presentacions i els pròlegs dels llibres es van convertir en un camp de batalla on llançar-se dards enverinats. Si particularitzem en Fuster, comprovem com Casp, amb una retòrica encarcarada i jocfloralesca, es val del pròleg de *Sobre Narcís* per a cobrir amb el mantell protector del grup Torre el debut del jove poeta. No cal dir que l'objectiu de Casp era mantenir-lo allunyat de les hipotètiques influències nocives dels poetes de l'òrbita de Salvador, que hi apareixen metaforitzades sota la imatge dels «ocells d'arbres veïns»:

Amic: Ara que m'has allargat les primeres branques de la teua poesia, ja sóc impacient. És una verdor tan veritable la de les fulles, que em fa endevinar la saba de l'arbre; i aquest concertant d'ocells invisibles encara que les estremeix d'un airecel quasi a la mà, m'il·lusiona pels nius que sospite entre el tronc i els cimels. ¿Quan deixaràs d'empapussar els ocells i –lliures i encesos d'ales– hi floriran totes les teues branques? Em fa por –tot el qui estima és poruc– que els ocells d'arbres veïns que foren esponerosos, t'hi vinguen amb enveja de la teua tendror abans que els teus estrenen el tast. ¿No els sents, verinosament destres, envaint amb llurs veus acabades les que enceten els teus? (Casp 1948: I)

Respecte al polèmic pròleg de *Sobre Narcís*, que, òbviament, li fou imposat per l'editorial, Fuster es mostrà, una vegada més, alié al proteccionisme de Casp. De fet, per al número de *Verbo* d'abril-maig de 1948, encarregà la recensió del poemari a Carles

Salvador, això és, a una de les influències perjudicials que apuntava Casp. És indubtable que, amb aquesta decisió, a més de reconèixer en públic la capacitat crítica de Salvador, donava un colp d'efecte i deixava clar que no sacrificava la seua independència. Així ho observem en la carta del 22 de març de 1948 que li envià a Salvador per a encomanar-li la ressenya:

I posat a abusar de la vostra benvolença, vaig a demanar-vos una cosa més. Recordeu els *Cuadernos Literarios*, d'Alacant, no? En llur nova etapa, suara iniciada, continua dedicant, sempre que hi ha avinentesa, una certa atenció a la poesia catalana de València. Al pròxim número d'abril em plauria que hi anés una recensió de *Sobre Narcís*. Us sabria greu fer-la, vós? No tothom està capacitat per a parlar de la nostra poesia (altrament no m'encararia amb vós, molestant-vos), i vós sou un dels pocs que podeu i sabeu parlar-ne. Vull, clar és, la vostra opinió sincera. I no es cregueu pas obligat a donar-me «coba». (Ja veieu que en el pròleg que m'han posat, Casp comença per retreure'm, molt polidament però no per això menys clara, certes supostes [sic] influències...) (Fuster 1948h: s. p.)

Encara que afirmava estar desconnectat de l'actualitat literària,<sup>55</sup> Salvador accedí de grat, i, en menys d'una setmana, ja li havia lliurat la ressenya. Tal com va fer Casp en el pròleg a *Sobre Narcís*, aprofità l'oportunitat per a fer una defensa dels seus postulats poètics destacant la profunditat i la imatgeria de la poesia fusteriana en contraposició a la buidor de la poesia avantguardista d'entreguerres.<sup>56</sup> Salvador, a més, li feia un cant de sirena quan declarava que intuïa en la seua poesia la continuació natural dels poetes de

---

<sup>55</sup> Si tenim en compte que Salvador publicà els poemaris *Veles i gavines* en 1948 i *El fang i l'esperit* en 1952, costa de creure que en el moment d'escriure la ressenya estiguera desconnectat de la literatura en català del País Valencià i que no escrivira res. Ara bé, és probable que els primers enfrontaments amb el tàndem Casp-Adlert començaren a passar-li factura. Potser la tibantor entre els grups del valencianisme cultural explica el to de venciment amb què s'adreçava a Fuster en la carta en què hi adjuntava la recensió: «En llegir el vostre prec vaig refusar tot seguit escriure cap comentari; després, però, he cregut que la meua obligació era la d'atendre-us. Estic desentrenat; no escric res de bo; no llixo [sic]; no sé com estan les lletres ni a casa, ni a fora. Estic entrant en el Paradís, gràcies a Déu. Si les meues paraules sobre *Sobre Narcís* no us satisfan trenqueu les quartilles i en pau. Si es publiquen feu-me la mercè de dir-m'ho.» (Salvador s. d.: s. p.).

Encara que no podem assegurar amb certesa la data de la carta, sabem que fou escrita entre el 23 i el 28 de març de 1948, atés que, en la carta del 29 de març de 1948 que Fuster envià a Salvador, li comunicava que havia rebut la seua ressenya i alhora es mostrava sorprès pel seu distanciament de l'actualitat literària del País Valencià: «He d'agrair-vos molt, amic Salvador, la vostra atenció en fer-me la recensió que us demanava, i més encara tenint en compte aqueix apartament vostre de les activitats literàries, que em dieu i jo ignorava. Haureu de perdonar-me, doncs, tanta molèstia.» (Fuster 1948i: s. p.).

<sup>56</sup> «És el cas de Joan Fuster, poeta que encara no fa un any vam tindre el goig de descobrir i que ha de donar molta glòria a la Poesia valenciana des de l'angle cerebral, intel·lectualista, que no és l'únic interessant però que ens interessa siga cultivat sense cap mena de menyspreu per a les altres escoles poètiques valencianes, totes elles populars, més o menys resoltes de cara al poble.» (Salvador s. d.: s. p.).

preguerra. Queda clar que Salvador detectà prompte les qualitats poètiques de Fuster i la possibilitat d'explotar-les al seu favor en un futur immediat:

Els poemes que m'envieu són propis d'un altíssim poeta. Molta imatgeria –i de bona qualitat– i aquella tercera dimensió –profunditat– que tant mancà a les composicions avantguardistes d'entreguerres. Us felicite i com jo us felicita l'amic Miquel Duran de València qui les ha llegides també.

Uns quants amics –sis o vuit– ens reunim els diumenges, de quatre a sis de la tarda al cafè Barrachina (Passatge) per canviar notícies i impressions. Si algun diumenge sou a ciutat i volíeu vindre tots ells, que ja coneixen els vostres versos, tindrem molt de gust de saludar-vos i de conversar una estona llarga.

[...] Em podeu creure ben satisfet i content. Vós que sou la continuació dels nostres esforços i de la major perfecció literària valenciana ens deixa, per aquesta part, amb la consciència tranquil·la. (Salvador 1947a: s. p.).

És evident que ambdós grups –el de Torre i el de Salvador– tenien la pretensió de fer-se amb l'adhesió del jove Fuster. En aquest sentit, la carta del 22 de març de 1948 que envià a Carles Salvador és un document immillorable per a copsar l'equanimitat i el seny de Fuster enmig de l'ambient incòmode generat al si del valencianisme cultural de postguerra:

Us adjunto encara un exemplar [de *Sobre Narcís*] destinat al senyor Soler i Godes; he suposat que, essent ja època de vacances, no seria ja a Benifaió, i que, de totes formes, vós tindríeu oportunitat de veure'l i donar-l'hi. He de pregar-vos també que em doneu l'adreça d'alguns poetes i amics de la poesia (no molts, car el tiratge és ben reduït), a fi d'enviar-los exemplars. Xavier Casp m'ha fet una llista; però, com és natural, només hi figuren els seus amics, i jo voldria eixamplar-la amb d'altres noms, d'amics vostres. (Fuster 1948h: s. p.)

Amb tot, les diferències estètiques no eren suficients per a provocar una fractura irreconciliable entre els bàndols implicats. Tal com assenyalàvem a l'inici del capítol, hi havia factors de pes no estrictament literaris. Un dels primers a remarcar la presència de les diferències personals entre Carles Salvador i el tàndem Casp-Adlert és Francesc de Paula Burguera quan afirma que:

hi havia un afany de protagonisme per part d'Adlert i de Casp, per tant atacar tots el qui no formaven part de la seua *capella*. Aquesta ha estat, des de sempre, una actitud de tots dos i els qui

els coneixem des d'aquells anys de postguerra ho sabem molt bé. Sense que això vulga dir que no es reconeix la tasca important que van portar a terme mitjançant l'editorial Torre. (1991: 76)

Però el document per excel·lència que ens permet comprovar la tibantor creixent entre ambdós bàndols és la carta del 4 d'agost de 1951 que Fuster adreçà a Riera Llorca. En ella, Fuster situa l'origen de l'enfrontament en un viatge que Carles Salvador, Ricard Santmartín, Xavier Casp i Miquel Adlert feren a Barcelona el 1943 gràcies als beneficis econòmics per la revista fallera *Pensat i Fet*.<sup>57</sup> La finalitat del viatge era realitzar una lectura pública d'uns fascicles publicats en la col·lecció «Els Amics de la Poesia». Tot i que l'*affaire* afectava inicialment a Salvador i Adlert, acabà esguintant els seus adlàters. Amb la perspectiva que atorga el temps, notem que l'enfrontament no va ser cosa d'un dia, sinó una situació que empitjorà fins arribar a un punt sense retorn. Al capdavall, les discrepàncies estètiques foren el pretext en la fractura del valencianisme cultural, però, en els fons, hi bategaven enveges personals.

---

<sup>57</sup> Reproduïm el fragment de la carta en què Fuster fa referència a l'origen de l'enfrontament entre Adlert i Salvador: «Quan s'acabà la guerra, i una vegada passats els primers mesos de temor i indecisió, els valencianistes més o menys afeccionats a escriure començaren a reunir-se en diverses tertúlies, a l'objecte de mantenir contacte i llegir-se mútuament els versets que feien. Que jo sàpia, originàriament n'hi hagueren dues, de les quals una tenia certa regularitat i es celebrava a casa Miquel Adlert. A la tertúlia d'Adlert assistien, a més dels germans Casp, Carles Salvador i un cert llepaciris anomenat Sanmartín. L'única activitat pública que tenien era la publicació de «Pensat i Fet», una revista fallera que ix una vegada a l'any i que és l'única que s'edita íntegra en valencià i amb una certa correcció ortogràfica. El propietari n'era el Sanmartín, i la mangonejaven (i perdona el mot) Casp (X.) i Adlert. Amb el producte d'aquest negoci (perquè ho és, de negoci, i ben sanejat), van fer un viatge a Barcelona amb fins de propaganda literària Salvador, Casp, Sanmartín i Adlert. Casp i Salvador van fer una lectura pública a casa un senyor Iglésies, de Barcelona, i els publicaren uns fascicles en la col·lecció «Els Amics de la Poesia». Segons sembla, aquest viatge fou causa d'una indisposició personal entre Salvador i Adlert. [...] El tancament de l'un i el *cerrilisme* de l'altre, provocaren la base de tot el problema. Sembla estúpid, ¿no? Doncs així és. Adlert té Casp dins el puny, i aquest no obra sense autorització seua.» (Ferrer, J. i Pujadas, J. 1993: 128).



#### 1.4. EL DOBLE EXILI FUSTERIÀ

---

Encara que Fuster formava part del grup Torre, cal matisar que la seua militància es devia a criteris literaris. L'afinitat de Fuster amb Casp es feia ferma, sobretot, entorn de la concepció de la funció del poeta en un moment clau per a la subsistència del català al País Valencià. Ambdós consideraven que la batalla per la llengua havia de guanyar-se a nivell literari, amb autoexigència i honestat intel·lectual. Des d'aquest punt de vista, la proposta literària de Casp era molt més seductora que no la del Carles Salvador de postguerra, tal com explicava Fuster a Riera Llorca:

Jo havia assistit a la [tertúlia] de Salvador, formada per senyors majors de cinquanta anys, amb un gran desinterés de tot el que no fos ben local, i és clar, m'hi sentia com gallina en corral foraster. En la tertúlia d'Adlert almenys em trobava amb gent jove i amb inquietuds afins a les meues. (Ferrer, J. i Pujadas, J. 1993: 129)

Vistes les possibilitats d'expansió cultural tan reduïdes que oferia la València de postguerra, Fuster optà per la tertúlia d'Adlert, on contactà amb Casp i altres joves amb inquietuds literàries. També va ser gràcies a l'editorial Torre, fundada per Casp i Adlert, que publica les primeres obres poètiques: *Sobre Narcís* (1948), *Ales o mans* (1949) i *Va morir tan bella* (1951). Durant aquests anys, l'adhesió al grup Torre fou inqüestionable, però sovint es mostrava en desacord amb opinions polítiques i lingüístiques d'Adlert.<sup>58</sup> No debades, l'article «València en la integració de Catalunya» que Fuster publicà en *La Nostra Revista* desencadenà el primer enfrontament seriós en matèria política amb Casp i Adlert. Aquest és el primer article polític de Fuster en què aposta per la integració del País Valencià en la cultura i la història catalanes. Com era d'esperar, el binomi Casp-Adlert, amb una actitud timorata davant del plantejament nacional, no tardà a censurar la seua manera de procedir.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup>A banda de les discrepàncies entre Fuster i Adlert, aquest últim li reprotxava les col·laboracions a *La Nostra Revista* i a *Verbo*. En el primer cas perquè es tractava d'una revista d'esquerres i de baixa qualitat literària i, en el segon, perquè es tractava d'una revista escrita exclusivament en castellà.

<sup>59</sup> El fragment de l'article reproduït palesa la preocupació incipient de Fuster per la manca de cohesió nacional entre els territoris de llengua catalana: «Mentre el problema de València no serà considerat pels catalans estrictes com un problema llur, i com un problema rigorosament nacional—des dels punts de mira econòmic, polític i cultural—, el catalanisme no deixarà d'ésser un moviment fracassat en potència. [...] Si els intents que hi fem els escassos catalanistes valencians no troben al Principat més que un ressò platònic, de cortesa simpatia, la reintegració nacional de Catalunya seguirà frustrada, seguirà frustrant-se cada dia. Sense remei.» (Fuster 1950: 137).

Fuster creia que el grup havia de mantenir-se al marge de divergències polítiques i cenyir-se als assumptes d'ordre cultural nacional, però arribat el moment no defugia la polèmica, que acarava amb actitud dialogant, sempre obert a l'intercanvi d'opinions. Ara bé, la seua honestedat intel·lectual no li permetia subjugar-se a cap ordre taxativa del grup si implicava renunciar a la llibertat individual. Fou, precisament, l'exercici de la llibertat el que el portà a trencar els lligams amb el grup Torre a l'inici de 1951. El fet que provocà la dimissió del grup, tot i ser anecdòtic, pinta l'home i les circumstàncies. Francesc Almela i Vives, que dirigia la revista *Valencia Atracción*,<sup>60</sup> demanà permís a Fuster per a publicar un poema seu a «Glorieta», la secció de la revista dedicada a la crítica literària. Fuster, que en un primer moment accedí a la demanda, es veié obligat a retirar-li el permís per les pressions rebudes per part de Casp i Adlert. Ja hem dit que Fuster sempre respectava la divergència d'opinions amb qualsevol interlocutor, però no permetia intromissions en la seues decisions personals. De fet, defugia participar en els atacs que es proferien els bàndols enfrontats i intentava mantenir, en la mesura possible, una actitud respectuosa envers els membres del grup de Carles Salvador. És interessant de reproduir el fragment següent de la carta del 24 de febrer de 1951 en què exposa a Casp els principals motius de la seua dimissió del grup Torre:

He fet un balanç dels últims anys, i veig que hi ha al meu favor un esplèndid saldo de molèsties, disgusts i violències interiors, que fins ara he intentat dissimular tan bé com he pogut. I, francament, no tinc gens d'interés a augmentar-lo. Ja està bé: ja m'he cansat. La meua consciència m'obliga a restar fidel al valencià, però no a aguantar les impertinències d'un ambient de guerra civil, en els orígens del qual ni he tingut ni part ni ganes. M'estime més de tornar a la meua situació primera: fer versos per a mi i publicar-ne (o no publicar-ne) un parell, al cap de l'any, en l'*Almanac de Las Provincias* que trobe més a mà. Per a la meua *publicuera* actual em basta i em sobra el lloc que vulguen dedicar-me a *La Nostra Revista*. [...] No compteu, doncs, amb mi per a res, en el futur, quant a açò. No notareu massa la meua absència, perquè ni jo era dels més actius ni passe d'una categoria menys que mitjana.

Tu tens en mi l'amic de sempre. Com et deia, és únicament atenant a aquesta amistat que he escrit a Almela. Però una amistat que sols admetrà la literatura com a tema de conversa. (Fuster 2006a: 219-221)

Després d'aquesta declaració d'intencions, la situació no devia ser gens fàcil per a Fuster, que, si no havia trencat definitivament amb Torre, sí havia iniciat un procés de

---

<sup>60</sup> *Valencia Atracción* era una revista mensual d'informació turística creada a l'empara de la Sociedad Valenciana de Fomento del Turismo. Francesc Almela i Vives la dirigí des de 1945 fins a 1967.

distanciament. Es convertia en un *outsider* incòmode per als dos bàndols enfrontats, que l'assetjaven des de costats oposats. L'atmosfera era tan irrespirable que els contactes incipients amb els escriptors catalans de l'exili, el Principat i les Illes serien la seua taula de salvació, sense que això implicara una deserció de la literatura en català del País Valencià. Més aviat al contrari, ja que, a través d'ell, les noves generacions d'escriptors valencians contactaven amb els cercles literaris de l'exili, el Principat i les Illes. És en aquest sentit que Fuster sofrí un doble exili: d'una banda, l'exili interior dels escriptors en català a l'Espanya de postguerra, i de l'altra, l'exili forçat a què el van empènyer els bàndols que monopolitzaven les manifestacions literàries del País Valencià. En la carta del 21 d'octubre de 1950 al poeta Agustí Bartra, aleshores exiliat a vil·la novaiorquesa de Bayville, descrivia l'absurditat de la situació:

És tan consolador, que arribe alguna vegada un ressò càlid, una veu companya, fins aquest erm en què vivim! Jo he dit molt sovint als amics que potser no es trobaria un esperit més semblant al d'un valencià catalanista que el d'un català exiliat. Àdhuc pense, en les estones de descoratjament, que encara som nosaltres més exiliats que no vosaltres, o, si voleu, que el nostre «exili» és més dolorós que el vostre. Sentir-se exiliats en la mateixa pàtria! Sentir com ens senten estranys els compatriotes! Vosaltres, sens dubte, viviu servint al cor una imatge preciosa de la pàtria, aqueixa Catalunya ideal que l'enyorança i la fe us mantenen intacta; però nosaltres... Nosaltres no sabem defugir una comparança immediata entre allò pel que lluitem i una realitat sorda, apàtica, amarga. *Perquè si almenys tinguéssim enemics!* Però, no; a València els valencianistes no ens mereixem ni això, segons sembla; només una buidor angoixosa, només la indiferència radical, només el gest compassiu dels qui, si s'adonen de nosaltres, comenten: «Quina manera de perdre el temps!». Cal molta il·lusió, molta passió, per a superar les crisis a què estem abocats. Anem passant-les a força d'esperança sobretot. Una esperança desesperada, en ocasions. I pensant, evangèlicament, que, qui perd el seu temps, el guanyarà. (Fuster 1998: 76-77)

La resposta de Bartra, datada el 16 de novembre de 1950, ara des de Ciutat de Mèxic, no es va fer d'esperar i, en efecte, Fuster tornava a sentir en les paraules del seu amic exiliat aquell «ressò càlid» que tant notava a faltar en terres valencianes:

El que em conteu sobre la migradesa de l'ambient intel·lectual valencià, de l'oposició que trobeu, del menyspreu compassiu amb què sou mirats, és, tanmateix, ben trist. Moltes vegades he dit que *vosaltres*, els de dins, i *nosaltres*, els que vivim en la dispersió, estem igualment exiliats, per bé que els exilis siguin diferents en certa mesura. (Fuster 1998: 86)

Però, a més del doble exili, cal afegir el fet que Fuster, com qualsevol escriptor en català de la postguerra, pertanyia a una cultura satèl·lit. Aquesta idea, com bé apunta Enric Sòria (2011: 137-138), la introduí el mateix Fuster en l'*Antologia de la poesia valenciana* aplicant-la a la Renaixença valenciana. Dissortadament, la cultura catalana al País Valencià continua sent una cultura satèl·lit, si més no en el sentit que destacava T. S. Eliot:

the unmistakable *satellite* culture is one which preserves its language, but which is so closely associated with, and dependent upon, another, that not only certain classes of the population, but all of them, have to be bi-lingual. It differs from the culture of the independent small nation in this respect, that in the latter it is usually only necessary for some classes to know another language; and in the independent small nation, those who need to know one foreign language are likely to need two or three: so that the pull towards one foreign culture will be balanced by the attraction of at least one other. A nation of weaker culture may be under the influence of one or another stronger culture at different periods: a true satellite culture is one which, for geographical and other reasons, has a permanent relation to a stronger one. (Eliot 1962: 54)

Amb les paraules de T. S. Eliot destaquem la influència inevitable de la literatura castellana en els inicis poètics de Fuster, que era, junt amb la francesa, la principal porta d'accés a la cultura universal, atés que les condicions socials, culturals i polítiques del País Valencià de postguerra no eren les més idònies per a bastir un projecte de qualitat. En aquest sentit, la seua singladura literària està lligada, irremeiablement, a la lluita per la supervivència de la llengua, i obviar la situació anòmala del català en la postguerra reduiria la importància de la seua obra literària. Per aquest motiu, hem volgut remarcar l'honestedat insubornable de Fuster, que molt sovint hagué de navegar en solitari, com un Ulisses entre Escila i Caribdis. A la fi, però, albirà l'horitzó anhelat, tal com indica Francesc Pérez i Moragón:

Les diverses facetes de l'obra fusteriana presenten, sens dubte, uns punts d'ensamblatge que un bon biògraf, un dia, haurà d'aclarir, tenint a mà un bon balanç que integre les plurals i vastes dimensions d'aquesta obra, escrita en condicions certament adverses. Parlant d'adversitats, jo vaig anomenar, en un altre lloc, les següents: censura, hostilitats, oficials i oficioses, falta de mitjans, absència d'ambient intel·lectual propici, silenci dels mitjans de comunicació del País (Valencià). I afegia que aquests factors encerclaven el treball intel·lectual fusterià i que potser haurien fet desistir un pensador menys perspicaç, menys pacient o menys hàbil. Al capdavant, la seva tossuderia i el seu rigor s'hi han imposat. (Pérez Moragón 1982: 111)

## **2. LA POESIA DE JOAN FUSTER**



## **2.1. BREUS CONSIDERACIONS FUSTERIANES**

### **SOBRE EL GÈNERE POÈTIC**





No és gens inusual trobar divergències entre la teoria i la praxi dels poetes, sense que això implique necessàriament incórrer en contradiccions. En el cas de Fuster, les divergències, quan n'hi ha, és deuen més aviat al distanciament temporal entre la praxi i la formulació teòrica que no a la deserció dels postulats teòrics inicials. Fóra fàcil de trobar-les en un escriptor que es va dedicar durant més de quaranta anys al conreu de la literatura en les més variades formes. De fet, una part gens menyspreable de la seua obra assagística està dedicada a l'estudi del fet literari, amb una atenció ben especial a la poesia. Les divergències són més fàcilment detectables en els aforismes que tenen com a centre prioritari d'interés el gènere poètic. Ara bé, cal tenir present que, quan Fuster escriu aforismes, no pretén objectivar postulats inamovibles, sinó despertar la curiositat del lector i llançar hipòtesis susceptibles de ser matisades en altres escrits no restringits a la brevetat i la concisió epigramàtica del gènere. És a dir, quan escriu aforismes, incita a la reflexió amb un estil incisiu i una dicció enlluernadora, però en cap cas teoritza: aquesta és una tasca reservada, principalment, a l'assaig. Per tant, en aquest apartat ens cenyirem als assaigs fusterians sobre poesia dels anys cinquanta i inicis dels seixanta a fi d'evitar una distància temporal excessiva entre la praxi i la teorització. Tanmateix, en capítols posteriors recorrem a la producció aforística per a establir connexions amb els poemes el tema dels quals és la creació poètica, com ara «La poesia», de *Terra en la boca* (1953) i «art poètica», «art poètica bis» i «més art poètica», d'*Ofici de difunt* (1950).<sup>61</sup>

Comencem amb un text de 1955, «Fragment de poesia», inclòs en l'assaig *Tres notes marginals*,<sup>62</sup> en què s'interroga sobre les limitacions inherents a qualsevol intent de

---

<sup>61</sup> Quan ens referim als llibres *Ofici de difunt* i *Poemes per fer*, anotem la data d'escriptura, ja que ambdós es publicaren el 1987, més de trenta anys després que foren escrits.

<sup>62</sup> Les *Tres notes marginals* estan incloses en el quart volum de les *Obres completes* (1975c: 113-157).

definició de la poesia, que, parafrasejant d'Ors, inclou autors i opcions estètiques tan diferents com La Fontaine, el surrealisme, Paul Valéry i Víctor Hugo. Fuster afirma que difícilment es pot formular una definició vàlida si no es té en compte l'extens repertori de textos literaris que, per una conveni tàcit de tradició secular, han estat designats com a poesia. I tot seguit matisa que ni tan sols des del punt de vista formal es pot diferenciar què és poesia i què no:

Si gosàvem esbrinar-ho, potser arribaríem a la conseqüència que sempre s'ha *sentit* la poesia de la mateixa manera –que sempre se l'ha intuïda igual, allà en el fons del fons. El consentiment reiterat de les generacions, incidit sobre determinat tipus de literatura, la qual anomena «poesia», respon a una constància segura de les preferències. Qui cregui que el criteri utilitzat per aïllar la poesia dels altres *gèneres* literaris és la forma en què aquella s'encarna –el vers–, endevina a mitges, però només a mitges, el secret de la qüestió. (Fuster 1975c: 150)

En la reflexió citada, ja trobem una primera referència a la problemàtica de la forma com a tret distintiu, només parcial, de la poesia. En canvi, en l'article «Els poetes i la poesia», de *Causar-se d'esperar* (1965), matisa la dicotomia entre el fons i la forma, atorgant una clara preeminència a la part formal, o si més no identificant-la amb la part artística. No debades, defineix la poesia com l'extremidat artística de la literatura per a diferenciar-la de la resta de gèneres, i ho argumenta, bàsicament, en funció de la forma, tal com llegim en el fragment següent:

A un drama, a una novel·la, a un assaig, a un reportatge o a una especulació metafísica, no li demanem més *art* que l'imprescindible: l'*art* hi és un mitjà, i un mitjà *sine qua non*, però el que ens hi atreu i subjuga és *la resta*. [...] La *Divina Comèdia* no és menys rica en substància *extraartística* que la *Comèdia Humana*. Però no llegim el Dant com llegim Balzac, i la diferència de la nostra actitud correspon a un tipus d'*expectativa* també diferent, que ve impulsada, en cada cas, per l'indole pròpia del *gènere* a llegir. En la poesia busquem, d'antuvi, l'*art*; en la novel·la, no.

¿La *forma*, doncs? Distingir entre fons i forma, parlant de literatura, és un exercici desacreditat. Ningú no vol saber-ne res. [...] Però la dicotomia fons-forma té, a hores d'ara, més vigència que mai: mai com en els darrers cinquanta anys no hi havia hagut tants escriptors inclinats a la mera gimnàstica *formal*, ni tants d'altres tan obsessionats per l'eficàcia allisonadora del *fons*. [...] No hi ha dubte que les formes sempre transporten un contingut, i que cada contingut decideix la seva forma. Tanmateix, l'interés *preferent* de literat recau sobre l'una o sobre l'altre, i en conseqüència, l'obra es proposa d'*una certa manera* al públic: d'una manera –també– preferentment formal, o bé

preferentment no formal. Formal: *artística*. El fet literari és complex, i l'*art* no n'és sinó un element. La major o menor preponderància que hi tingui serà un factor a prendre en compte.

En la poesia, l'*art* ho és tot, o gairebé tot. (Fuster 1965b: 129-131)

Del fragment anterior, s'infereix que Fuster situa la poesia en l'esfera de l'art a través de la forma, i, en certa manera, per contraposició al fons o contingut. Proposa, en conseqüència, una concepció de la poesia com una estructura verbal –estructura formal, al capdavant– armada sobre un significat concret i destinat a objectivar la vivència del poeta. I com que necessita una concreció dels seus postulats teòrics, recorre a l'obra de Paul Valéry, ben present en el seu primer poemari, *Sobre Narcís* (1948). L'admiració pel poeta francès és tan profunda que, com feia sovint amb tot allò que admirava, es permeté dedicar-li una boutade sobre la nul·la comestibilitat de la poesia diamantina. Però, en realitat, hi subjau una reivindicació formal, que no formalista, del gènere poètic. És per aquest motiu que prioritza l'atenció sobre els mecanismes que sostenen l'artifici del poema. Així ho explica en l'entrada del 2 de març de 1953 del *Diari 1952-1960*:

Valéry no es preocupa mai, o poques vegades, pel contingut humà de la literatura; en canvi, sí que ho féu, sempre, per la tècnica literària, per la tècnica dels grans mestres. «No necessito les seves emocions», deia, parlant d'Stendhal; «no li demano sinó que m'ensenyi els seus mitjans». Menysprea o evita tot allò que no sigui *procediment*. El mecanisme creador en si: això és el que l'apassiona. Valéry trenca la joguina per veure com està construïda. En el fons, tot el que escriu sembla suggerit per un afany d'experimentació, pel desig de provar expedients i destresa.

[...] L'escriptor al seu veure, no ha de treballar pensant en la pròpia emoció, sinó en l'emoció que vol suscitar als seus lectors. No ha d'intentar tant expressar aquella com provocar aquesta. [...] Serà secundari, relativament secundari, dir tal cosa o tal altra; tant hi farà, doncs, ser sincer o no, si aconsegueix el resultat a què aspirava. ¿I quin plaer, quina satisfacció intel·lectual millor que la produïda per aqueix joc difícil? L'essencial és *commoure*: el *com commoure*, l'artifici, l'art, serà, en conseqüència, l'objecte de la literatura. Si més no, Valéry contemplava la literatura com el repertori infinit de les possibilitats *enginyoses* de l'home, i és l'aventura intel·lectual que s'hi descabdella el que el sedueix.

Aquest és l'esquema –un dels esquemes– de la personalitat literària del gran poeta francès. Ell, en declara-ho, ja era sincer. Però el nostre temps, la gent del nostre temps, no s'hi fixa... (Fuster 2002a: 364)

És obvi que Fuster es fixava, si més no en els anys de plena dedicació poètica, en la projecció primordialment estètica de l'obra de Valéry i, sobretot, en el seu procés creador, un procés que comporta la construcció d'una estructura verbal feta de mots més

que no d'idees, encara que aquestes sempre hi són en major o menor mesura. Aquest és un aspecte bàsic en la concepció fusteriana: la poesia com un joc de mots. El concepte, ara, ja no prové de Valéry, sinó d'André Mallarmé, que mantenia que la poesia no es fa amb idees, sinó amb paraules. Fuster, valga la redundància, va fer seues les paraules de Mallarmé en l'article «Els poetes i la poesia» quan afirma que: «la poesia és una qüestió més de paraules que d'idees: més de paraules que de res –idees o no.» (Fuster 1965b: 132). No fou l'única ocasió en què es referí al procés de creació poètica com un joc de mots o «sortilegi verbal». Trobem la mateixa idea, sense variacions però desenvolupada en profunditat, en l'entrada del 3 de desembre de 1953:

Si en calia una formulació contundent –augmentant-ne, és clar, les virtuts i els perills– jo gosaria dir que, en fi de comptes, la poesia és un joc de mots. En alguns casos, es tractarà d'un joc innocu en aparença; en altres –sempre, ben mirat–, d'un joc arriscat, fins i tot d'un joc a vida o mort. [...] La poesia, com qualsevol joc, suposa la disjuntiva dura de perdre o guanyar; però, per damunt d'això, hi ha encara la terrible necessitat d'haver-hi de jugar amb els mots, és a dir, amb significacions de validesa –en principi– col·lectiva i, en suma, operants.

[...] S'ha pogut parlar, amb justícia, de la imposició i dels límits que en la llengua troba el poeta: per una part, ha de lluitar amb la inèrcia d'unes fórmules llegades, vagues per l'esmussament que l'ús diari, pragmàtic, hi produeix; per l'altra, la insuficiència d'unes paraules –totes– que no estan habituades a contenir ni a tramitar, de tan genèriques com són, la riquesa tancada en un home, ha de ser compensada i vençuda. El poeta ha de trasmudar en seus els mots de tots: ha d'apropiar-se'ls amb una seguretat redemptora. Aquest és el joc per al qual ell mateix ha d'inventar les regles. El problema del poeta –plantejat sobretot en alguns moments crítics, de saturació intel·lectual, dins de cada llengua– radica en el fet d'haver de conciliar aqueixa exigència de dicció personal, elaborada amb major dificultat a mesura que la saturació creix, amb la capacitat de comprensió d'un públic que solament disposa de les acceptacions i dels costums del llenguatge corrent, patrimonial. (Fuster 2002a: 394-395)

Comptat i debatut, la preocupació per la forma és l'espurna que el mena a posar en pràctica el joc de mots a tots els nivells possibles –morfològic, semàntic, sintàctic, mètric i rítmic– amb l'objectiu d'enlluernar el lector, i, a continuació, produir en ell una revelació interior, això és, *commoure'l*. Parlant en termes de rendibilitat poètica, no li preocupa tant comunicar continguts com trobar la manera més efectiva de fer-los arribar al lector. Vist així, el posicionament fusterià s'oposa radicalment a l'encuny de moda en els anys cinquanta de «poesia és comunicació», que s'encarregà de rebatre, punt per punt, en la lúcida i extensa entrada del *Diari 1952-1960*, corresponent al 23 de juliol de 1954:

D'alguna manera, dir que «poesia és comunicació» equival a no dir res, perquè en el fons ens limitariem a enunciar-hi una cosa tan palmària, que fins i tot resultaria ridícul mencionar-la. La poesia, igual que totes les arts i els altres gèneres literaris, postula l'alteritat com a nota substantiva. No solament en els seus orígens històrics, sinó també per la seva mateixa contextura, la poesia és creada amb el supòsit d'un destinatari més o menys definit.

[...] Naturalment, la *comunicació* de què es parla a hores d'ara es refereix a un altres aspecte de l'obra poètica: es refereix, en particular, a la seva intel·ligibilitat directa i fàcil per part d'un possible lector corrent. Ho acabo d'indicar: es tracta d'una reacció contra la poesia penúltima, la dels nostres pares literaris, que havia esdevingut extremada i subtil en la dicció, *hermètica*. I es parteix de la base que la poesia *clara* –empraré terminologia de vulgus semilletrat– és més *comunicativa* que la poesia *obscura*. Això, en principi, és un truc aberrant –mesurar qualitats per quantitats–: ¿qui asseguraria, per exemple, que un idioma és més *comunicatiu* que un altre – l'alemany que el noruec, l'anglès que l'italià– calibrant-ho pel nombre de persones que el parlen o l'entenen?

Però l'ambició de la poesia *clara* hi és. Només que darrere el seu posat d'innocència, darrere la seva magnànima apel·lació a masses fantàstiques, s'amaga una voluntat *docent* que la poesia anterior, obscura o no, tendia a negligir. Hom necessita una poesia clara *perquè* urgeix usar-la com a tràmit, com a vehicle, d'uns continguts propagables –fins i tot propagandistes. (Observem que una dèria simètrica a la de la *comunicació* és la del *missatge*.) Ja sé que no tots els poetes del «comunicacionisme» incorren en el pecat de docència: és a dir, en el pecat de subjectar la poesia a intencions *persuasives*, oratòries. Tanmateix, convé que en destaquem l'excés exagerat, enèrgic, delator dels ressorts fonamentals d'aquesta trama literària.

[...] En el fons, allò que pesa en la poesia, allò que li confereix el seu encant últim, és quelcom que està fora del poema i respecte al qual el poema fa de simple mitjancer: d'una banda, l'estat d'ànima originari del poeta, i de l'altra, l'estat d'ànima reflex del lector. El poema, per tant, en seria el suport contingent.

Hi ha en tot això una part de veritat, però mistificada. El poeta crea la poesia sobre vivències seves, indiscutiblement: vivències experiencials o imaginàries, tant se val. I el lector, en apropiarse el poema, n'extrau unes vibracions de naturalesa especialíssima, indefinibles. Ara bé: la correlació no s'estableix entre ells dos, contigua, sent-ne el poema un mitjà, sinó entre cada un d'ells i el poema, el qual posseeix tota la substantivitat de la poesia. En el poema subsisteixen aquells «continguts», però els «continguts» no són la poesia. Tots els poetes ho saben: tots els poetes autèntics són capaços de crear poesia fins i tot amb emocions o idees alienes o falses, insinceres. Perquè la poesia, torno a dir-ho, no resideix en elles: la poesia és el *resplendor verbal* amb què es manifesten. També qualsevol lector ho corroborarà: els «continguts» poden commoure'l o no, com a tal continguts; la poesia, per a ell, radica en una altra cosa –en *l'enlluernament*. (Fuster 2002a: 416-418)

I, per si quedava alguna escletxa en la refutació de la fórmula comunicacionista, recorre, immediatament després del fragment reportat, al tòpic horacià de l'*ut pictura poesis* per a reiterar que els valors estètics són independents dels continguts transmesos:

La pregunta és fa inevitable: ¿ens comunica el pintor el *contingut* del seu quadre? Pensem en les natures mortes de Cézanne. ¿És que el provençal hi pretenia comunicar-nos, realment, unes *pomes*? Trio a posta el cas de Cézanne, perquè ens acara amb la màxima futilitat de contingut, en una obra il·lustre. Com és lògic, ens rebel·lem a acceptar que la comunicació del pintor consistís en les pomes insignificants. [...] Els valors estètics en la pintura no tenen res a veure amb els continguts. (Fuster 2002a: 418-419)

Ara bé, convé matisar la dialèctica dicotòmica entre el fons –o continguts– i la forma –o valors estètics–, de manera que la poesia i la pintura no són els continguts, però tampoc no els poden defugir, ja que, per regla general, no solen ser indiferents al poeta. Tal com llegim en altre fragment de la mateixa entrada del *Diari*, Fuster remarca en referència als continguts que:

El poeta els *senti* uns amb la forma en què els expressa o s'expressa: precisament per aquella *forma* adquireixen una nova entitat, entitat poètica. Si, en parlar-ne, nosaltres gosem establir-hi la dicotomia *contingut-forma*, no és sense violència. Els continguts poètics no existeixen fora de la forma. Quan n'assenyalem la secundarietat, ho fem per pura exigència dialèctica. (Fuster 2002a: 420)

I en aquest punt arribem a la síntesi fusteriana del fons i la forma, que es resol en el concepte indissoluble de l'«expressió», definit també en aquesta entrada del *Diari*:

Caldria, arribats ací, aventurar alguna reflexió sobre aquell *quid* formal de què depèn la pròpia entitat de la poesia. Jo no sabia veure'l, però, sinó com un encuny personal que l'escriptor imposa als «continguts». [...] És aquesta *visió* –visió de les coses i de tot el que hi ha sota i sobre les coses– el que ens atrau del pintor. Igualment en poesia: no els «continguts», ans *com* els «continguts» hi són lliurats. Acudint a una nomenclatura prou justa –i no m'excuso de simplificar tant–, això s'anomenaria *expressió*.

En última instància, podria dir-se que la poesia comunica en tant que expressa: comunica el fet mateix de l'expressió. [...] Els «continguts» poden ser anodins –ho són, sovint, fins i tot en poemes i en poemes genials– o poden repugnar-nos: la poesia, però, hi subsistirà amb la seva seducció invencible. Per ella coneixem, no unes *coses*, sinó la *coneixença* que un altre home –el poeta– en

té. Allò que, en definitiva, hi aprehenem és aqueix home *expressat* en la seva obra. (Fuster 2002a: 419-420)

Tornem, doncs, a un dels temes que més va preocupar Fuster com a escriptor, l'originalitat, això és, la capacitat d'expressar-se de la manera més autèntica possible en cada text. Recorrem, ara, a un document de l'àmbit més domèstic i privat, i que, just per això, ens revela fins a quin punt li importava assolir una expressió poètica original. Es tracta de la carta del 2 de setembre de 1952 que envià a Josep Richart, que aleshores, i sempre, tingué dubtes seriosos sobre la seua vocació poètica. En ella, formula la seua particular teoria a l'entorn de l'originalitat irreductible de cada ésser humà, però només citarem el que és, al nostre entendre, el fragment més rellevant: «La gràcia està a buscar i, si és possible, trobar aquella originalitat profunda, aquella paraula que només jo puc dir, que no pot dir un altre per mi. Per tant, es tracta d'aconseguir la major fidelitat a nosaltres mateixos. Tota la preceptiva literària essencial és aquest autodescobriment i aquesta autoexpressió.» (Fuster 2003: 259).

Cada home, com escriu en l'«art poètica» d'*Ofici de difunt*, té una llavor sota la llengua, única i irrepetible. Vist així, la poesia que proposa Fuster és individual i alhora individualitzant. Sense l'assumpció d'aquesta premissa el poeta no pot enlluernar els lectors, tal com afirma en *Les originalitats*, un assaig que no deixa de ser una art poètica fusteriana: «La qüestió –qüestió de principi– és enlluernar *els altres*, imposar-nos-hi: imposar-los, almenys, que accepten la nostra *distinció*, que ens la reconeguen.» (Fuster 1975c: 172). En resum, en cada escrit de Fuster expressa una manera diferent de ser ell, d'enlluernar-nos sent ell. No de cap altra manera es produeix una revelació en el lector. Així ho conclou en el primer article citat en aquest capítol, «Fragment sobre la poesia», quan escriu:

La poesia té el destí d'objectivar la zona més ardent del món d'un home, que sols per la poesia aconseguirà revelar-se. I encara es podria afegir que només hi ha poesia quan hi ha revelació. O si es vol sense un to tan terminant: la quantitat, o la qualitat, de la poesia és proporcional al grau de revelació que conté. No es tracta, naturalment, de revelar la seva anècdota humana, petita matèria de vida, però sí la decisió profunda i la consciència sagrada de la seva humanitat. Sigui quin sigui el contingut d'aquesta revelació, des del punt de vista exclusivament poètic el que hi compta és el fet de revelar-se i de com se'ns revela. Que és el que constitueix alhora la causa i el fi d'aqueixa passió dels mots, sempre renovada, en la qual el temps cessa i comença un misteri. (Fuster 1975c: 157)





## **2.2. ELS INICIS POÈTICS**

### **EN LA PREMSA VALENCIANA (1945-1949)**



En aquest apartat estudiem els poemes de Fuster publicats entre 1945 i 1949 en la premsa valenciana, que es limiten a l'*Almanaque de Las Provincias*, *Verbo*, *Vispera*, *Esclat* i *Pensat i Fet*. Malgrat que l'any 1948 va publicar el primer llibre de versos, la delimitació temporal comprén des del debut poètic en l'*Almanaque de Las Provincias para 1946*, amb el conjunt «Tres petites elegies», fins a l'última col·laboració poètica en *Verbo*, en abril de 1949, amb «Dos poemes». Posteriorment, seguí publicant poemes en diaris i revistes, però ja de manera esparsa. Sovint es tractava de peces procedents de poemaris ja publicats o en vies de publicació. Ens referim a alguns poemes de la suite «Criatura dolcíssima», d'*Escrit per al silenci* (1954), apareguts el 1950 en *La Nostra Revista* i el 1951 en la revista clandestina *Ariel*, o a les composicions religioses «Goig de desemparat» i «Glossa o joguina davant d'un betlemet imaginari», publicades l'any 1952 en els diaris valencians *Levante* i *Las Provincias* respectivament. I encara podríem afegir-hi poemes més tardans en revistes de l'exili com «El matí i tu» i «Impressió de tardor», publicats el 1953 en *La Nostra Revista*, o «Homenatge a Ausiàs March», que va aparèixer el 1961 en *Pont Blau*.

Per bé que tenen l'interés de ser els poemes amb què es donà a conèixer en el món literari valencià, a penes s'han reeditat, i sempre de manera parcial. De fet, tan sols s'han publicat els poemes en català en la secció «Poemes solts», dins del primer volum de l'*Obra completa* (Fuster 2002: 185-220), però no els poemes en castellà de *Verbo*, que només es troben en la revista i, per tant, romanen gairebé en condició d'inèdits. És per aquests motius que n'hem reproduït el text íntegre abans de comentar-los.

Per a ordenar el corpus, hem partit d'un criteri cronològic basat en la data de la primera col·laboració en cada publicació. Així, comencem pel poemes de l'*Almanaque de Las Provincias* i seguim amb els de *Verbo*, *Vispera*, *Esclat* i *Pensat i Fet*. Cada bloc va

precedit d'un breu estudi introductori sobre cada mitjà de premsa, amb una atenció especial a *Verbo*, ja que és la revista que Fuster fundà i dirigí junt amb José Albi. En els poemes agrupats en un mateix títol genèric, també fem servir un davantal explicatiu. Cal remarcar, a més, que hem respectat la cronologia i el lloc de publicació a excepció dels poemes publicats en castellà a partir de versions en català. En aquests casos sempre en reproduïm el text castellà i en comparem les versions, però remetem el lector al poema en català.

Fet i fet, pretenem oferir-ne una visió de conjunt, ja que alguns poemes publicats inicialment en premsa es van incloure *a posteriori* en alguns poemaris. No obstant això, una quantitat exigua de poemes mai no es va incorporar a cap llibre. Altrament, hi ha un nombre molt reduït de poemes, pertanyents als inicis des d'un punt de vista estrictament cronològic, que no es publicaren en premsa però que Fuster decidí incloure en *Terra en la boca* (1953).<sup>63</sup> Òbviament, no ens ocuparem d'aquests poemes en el capítol present.

---

<sup>63</sup> Malgrat que estan datats entre 1946 i 1948, «Poema sobre València», «Quasi-oda al Mediterrani», «Les ruïnes», «Homenatge a Ibn Jafaixa» i «Infant que jo vaig ésser» es publicaren per primera vegada en *Terra en la boca* (1953). Però, una versió anterior a la «Quasi-oda al Mediterrani» ja s'havia publicat, en castellà, en el número d'octubre-novembre de 1946 de *Verbo*. Es titulava «Oda al Mediterráneo» i diferia en alguns aspectes de la versió en català.

### 2.2.1. ALMANAQUE DE LAS PROVINCIAS

---

L'*Almanaque de Las Provincias* és una publicació de periodicitat anual iniciada el 1880 pel fundador del diari, el poeta Teodor Llorente Olivares, que imitava la moda dels almanacs europeus de finals del segle XIX.<sup>64</sup> La seua tasca com a director finalitzà el 1905 i des d'aleshores fou el seu fill, Teodor Llorente Falcó, qui el dirigí fins a 1949. Posteriorment se'n van fer càrrec Martí Domínguez (1949-1958), José Ombuena (1958-1992), María Consuelo Reyna (1992-1999), Francisco Pérez (1999-2002), Pedro Ortiz (2002-2009) i Julián Quirós, que n'és el director actual. L'almanac, que no ha deixat d'editar-se fins als nostres dies, fou confiscat en la Guerra d'Espanya i no es publicaren els números compresos entre 1936 i 1939. Abans, però, havia sofert una crisi important en la dècada dels vint a causa dels problemes econòmics derivats de la Primera Guerra Mundial, l'encariment del preu del paper i la prohibició governamental que els diaris obsequiaren els subscriptors amb regals, que és com es distribuïa l'almanac en principi.

A grans trets, era una publicació miscel·lània bilingüe –en castellà i català– que es feia ressò de les notícies més rellevants de l'àmbit polític valencià, però també oferia un calendari santoral de l'any vinent, informava de la previsió meteorològica mensual, contenia una secció necrològica de personatges il·lustres autòctons i aplegava articles d'opinió sobre esdeveniments culturals i socials signats per les plomes més valuoses del món literari i periodístic valencià. Malgrat l'adhesió obligada al règim franquista, gaudí d'una reputació sòlida en els anys quaranta i mantingué un caràcter plural que li permeté d'aglutinar col·laboradors d'ideologies distintes, des d'escriptors afins al règim fins a intel·lectuals represaliats i escriptors de diverses zones del domini lingüístic català. I tot i que en èpoques posteriors modificà l'orientació de la línia editorial, Santi Cortés n'ha assenyalat l'aportació desigual, però destacable, a la difusió de la llengua catalana en el País Valencià:

Des del punt de mira de les aportacions en llengua catalana he distingit quatre etapes fonamentals. La primera d'una durada de dos volums, 1940-1941, es caracteritza per la inclusió només dels autors col·laboracionistes i pel predomini absolut de la poesia, si bé en una proporció desigual davant l'aclaparadora presència del castellà. La segona, o etapa integracionista, comprén els

---

<sup>64</sup> El periòdic valencià *La Opinión* fou venut pel Marqués de Campo al poeta Teodor Llorente Olivares i a l'impressor Frederic Doménech, que el refundaren amb el nom de *Las Provincias* i l'inauguraren el 31 de gener de 1866.

almanacs de 1942 a 1945 i presenta diferències importants perquè incrementa les aportacions poètiques i la nòmina de col·laboradors, entre els quals figuren autors d'origen català i balear, i perquè hi encabeix estudis crítics i de divulgació en un percentatge encara escàs, però d'una volada i projecció força notables. La tercera, que he designat amb el qualificatiu de localista, inclou els anuals dels anys 1946 a 1949 i es distingeix de les precedents per la reducció de les participacions catalana i balearica, per la presència exclusiva de lletraferits locals i per l'augment dels treballs de lingüística valenciana. I la quarta, corresponent als almanacs de 1950 a 1952, és anomenada ratpenatista per la presència majoritària d'escriptors adscrits en aquesta entitat, per la desaparició dels components de la promoció poètica més jove. (Cortés 1995: 322-323)

La col·laboració de Fuster a l'almanac –deguda probablement a la intermediació de Xavier Casp i Miquel Adlert– tingué una duració de cinc anys ininterromputs, des de 1944 fins a 1948, amb onze poemes i dos articles, però cessà quan començà l'etapa que Santi Cortés qualifica de «ratpenatista».<sup>65</sup> Segurament, l'arribada de Martí Domínguez a la direcció del *Las Provincias* motivà l'abandó de Fuster i de la resta dels escriptors de Torre, instigats per Casp i Adlert. Així ho deixa entreveure Faust Ripoll:

La col·laboració de Xavier Casp i Miquel Adlert en *Almanaque de Las Provincias* s'interromp de sobte a partir del 1948, ja que aquest és l'últim any en què hi trobem la seua presència, com també la d'escriptors catalans o mallorquins. A partir d'aquesta data, que coincideix amb el canvi en la direcció del periòdic de Teodor Llorente per Martí Domínguez, sols trobarem col·laboracions literàries en valencià a l'*Almanaque de Las Provincias* del grup de Lo Rat Penat. (Ripoll 2010: 184)

En efecte, la constatació de Faust Ripoll ja havia estat apuntada per Santi Cortés quan es refereix als volums de l'almanac dels anys compresos entre 1949 i 1951:

En aquesta etapa l'*ALP* perd totalment el caràcter unitarista dels anys anteriors a causa de l'absència dels escriptors joves. Tal fet pot interpretar-se, suposem, com una mena d'autoexclusió, atès que Xavier Casp i els seus amics havien acusat els vells militants valencians de col·laboracionistes en ingressar a Lo Rat Penat i optaren per no barrejar-s'hi. Fos com fos la colla de lletraferits reunits entorn de Casp i Adlert, van abandonar per voluntat pròpia o per la força de les circumstàncies la palestra oferta per l'almanac. (Cortés 1991b: 49)

---

<sup>65</sup> A més de l'article «Vint-i-cinc anys de poesia valenciana (1920-1944)», inclòs en l'*Almanaque de Las Provincias para 1945*, Fuster publicà en l'*Almanaque de Las Provincias para 1949*, amb el pseudònim de T. Blanch, l'article «Subvencionem la literatura».

Siga com vulga, no s'ha de perdre de vista que l'almanac fou el primer trampolí literari de Fuster i l'escassa producció poètica recollida en les seues pàgines té un valor indisputable, ja que hi trobem el germen de bona part de la seua poesia posterior. Abans de procedir-ne al comentari, oferim un quadre sinòptic amb els poemes publicats.

Publicació	Número	Poemes
<i>Las Provincias</i>	<i>Almanaque de Las Provincias para 1946</i>	«Tres petites elegies»: <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Jardí o melangia»</li> <li>• «Darrer madrigal»</li> <li>• «Paisatge»</li> </ul>
	<i>Almanaque de Las Provincias para 1947</i>	«Alguns poemes menors»: <ul style="list-style-type: none"> <li>• «El meu poble, de nit»</li> <li>• «Grills»</li> <li>• «Cançó inacabada»</li> </ul>
	<i>Almanaque de Las Provincias para 1948</i>	«Quatre sonets»: <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Tu i el matí»</li> <li>• «Desolació»</li> <li>• «Els teus ulls»</li> <li>• «A un suïcida»</li> </ul>
	<i>Almanaque de Las Provincias para 1949</i>	«Dol per un mort nostre»

#### «Tres petites elegies» (*ALP*, 1946)

Aquest conjunt de poemes, format per «Jardí o melangia», «Darrer madrigal» i «Paisatge», constitueix el debut poètic de Fuster en premsa. Es tracta d'una poesia de to melangiós construïda a partir de tres *locus amoenus* amb elements en comú, com ara el capvespre, la vegetació i els ocells. El poeta hi confronta l'atmosfera d'ingravedesa i de tranquil·litat del paisatge evocat amb el seu món interior, que batega per l'amada en un silenci convuls. El seu estat anímic és suggerit amb una passió continguda que no arriba a esclatar mai a fi de generar una tensió que s'hi percep com un corrent de fons.

«Jardí o melangia»

Aquestes esquelles altes  
garbellen silencis.

Verds  
submisos, en oci, es gamen:  
ecos de verds.

Quina mort,  
quin espill de mort esclata,  
sabut, dessota la tarda  
prisada de cadernerres!  
Quina saó de clarícies  
decanta novicis riscos,  
solituds –cor: cull-me succs  
de son o ànima, despert–,  
sobre el meu afany d'esteles!

Palpo enyorances de saba  
als meus besos.

Van caient,  
ungits d'ocres estirats,  
esquelets d'hores, o sins  
de núvol oblidats, o ales  
o noms.

Em perdo, tot sol,  
furtat al ritme del sempre,  
i em cerco en els meus cantons;  
petjades, baf de petjades  
hi resta.

(Amor: ¿on ets, meva?)

Aquest lent cremar-me, aquesta  
dura febre que s'escapa  
de mes rames, que copeja  
els meus límits, es convoca  
en una fuga inefable  
d'horitzons –atzar o vers  
exigit als meus cent lleures.



Amor: ¿on ets, meva?  
S'obre  
l'angoixa mia, al jardí,  
a penes eco d'angoixa...  
Com en ell, la Tardor pobla  
de parèntesis ma veu  
sense arrel ja.

Escrit en els versos heptasil·labs tan característics dels inicis poètics fusterians, el poema ens adverteix, ja des del títol, de la transferència de significacions entre la vida interior del poeta i el paisatge que l'envolta: un jardí, o siga, un reducte d'intimitat fet de silencis i solituds on retrobar-se amb ell mateix. Amb tot, l'element més rellevant del títol, si més no a nivell sintàctic, i també semàntic, és l'ús identificatiu de la conjunció «o», recurs manllevat de *La destrucció o el amor* (1935), de Vicente Aleixandre, amb què identifica dos termes o conceptes –o en ocasions més– que no tenen relació aparent. A més del títol, també fa servir la conjunció al llarg del poema amb la mateixa finalitat: «son o ànima» (v. 13), «esquelets d'hores, o sins / de núvols oblidats, o ales / o noms.» (vv. 18-21), i «atzar o vers» (v. 33).

La descripció del jardí és minuciosa, amb imatges que emfasitzen el pas lent del temps per tal de crear una atmosfera propícia a la confessió. Els elements paisatgístics que hi entren joc són nombrosos: les esquelles altes que garbellen silencis (vv. 1-2), els ecos de verd (v. 5), la tarda prisada de cadeneres (vv. 8-9), els esquelets d'hores que cauen unguits d'ocres estirats (vv. 17-19) i els núvols oblidats (v. 20). Però només quan el poeta interioritza la solitud del jardí descrita en la primera part del poema, i en la qual es veu reflectit, accedeix al seu món interior. Així ho expressa en l'inici de la segona part: «Em perdo, tot sol, / furtat al ritme del sempre, / i em cerco en els meus cantons» (vv. 22-24). En els primers poemes de Fuster, els mots «cantons» i «racons», entesos com a refugi espiritual al qual s'accedeix a través d'un despullament previ, esdevenen claus de lectura per a entendre una poesia tan introspectiva. A partir de la davallada als racons íntims de l'ànima, el poeta evoca l'amor absent: «(Amor: ¿on ets, meva?)» (v. 27).

Una vegada el poeta declara el motiu de la melangia, s'intensifica la sensació de desempara que li produeix l'absència de l'amada. Aleshores, la tristor es converteix en una angoixa que capgira la visió inicial del jardí, ara ja exempta de matisos idíl·lics. És sota el prisma de l'angoixa que han de llegir-se els versos finals en què el jardí no es

correspon amb un territori de retrobament interior i de recolliment, sinó d'alienació i de desarrelament: «Com en ell, la Tardor pobla / de parèntesis ma veu / sense arrel ja.»

«Darrer madrigal»

Dolçament i inevitable, t'assetgen  
roses noves –aloses roses  
descenyides de cels i refiledes–:  
exactes, altes presses: noces de l'etern  
amb la flama o el neguit...  
I et vesteixen, et creuen les malves  
més certes del ponent...

Vençuts miralls, solituds, sonaren  
en buit devessall d'hores guanyades:  
un món immòbil, però viu, calent, va esclatar-se  
al teu –¿on no hi és?– redós,  
cantat sense misteri.

Cada bocí de vespre, immolant-se't, desvetllava  
allò que els teus arcàngels et soterraren  
sota el bes corbat de la sang, victòria,  
oh Amor,  
pluja de nuses dins aquesta llum de maig  
recent, desclosa.

¿T'has perdut, tu, grapat de claror, més enllà  
del cor, del somni? ¿O potser et cremes,  
festa d'angúnies, vora l'esguard tristíssim  
d'una oblidança lluitada?

Oh declinat pretext, oh veu, solatge  
d'esperances, oh mort enjogassada!

(I jo, a soles ja –sempre–, recolzat  
sobre l'adés, segueixo recordant-te  
o inventant-te, així, assetjada  
–inevitablement i dolça– de roses noves,

de roses tèbies, veritables...)

És la primera vegada que Fuster empra una de les seues composicions mètriques favorites: el madrigal. Ens trobem, però, amb dificultats per a determinar si s'ajusta o no a la preceptiva mètrica tradicional, atés que, segons Josep Bargalló, és «una composició breu, habitualment amorosa, escrita en hexasíl·labs i/o decasíl·labs, que s'estructura en dos o tres tercets i una o dues tornades, amb rima no fixada, tot i que alguns autors l'han agafat com una composició més lliure, donant-li estructures fixades i reglades, però ben diverses (Bargalló 2007: 192).» Si partim d'aquesta definició, observem que el poema, a més de no estar estructurat en tercets ni disposar de tornada, conté versos de llargària diferent, i no sols hexasíl·labs o decasíl·labs. Vist així, Fuster no s'ajusta a la preceptiva clàssica, encara que Bargalló matisa que és un tipus de composició que admet llicències. No debades, dos dels compositors musicals italians que més popularitzaren el madrigal, Carlo Gesualdo i Claudio Monteverdi, als quals admirava Fuster, no sempre seguien les pautes preceptives. És ben possible que Fuster optara per seguir el mateix procediment. D'altra banda, la definició de madrigal proposada per Marchese i Forradellas és similar, si bé afegeix que a partir del segle XX deixa d'estar lligat necessàriament a una temàtica amorosa:

Composición poética de origen italiano –en nuestra literatura [española]– , siempre muy ligada a la música y al canto; en principio, el tema es amoroso, con expresión de sentimientos delicados. Está formado por endecasílabos y heptasílabos que riman libremente; sin embargo, en la mayor parte de los clásicos –Cetina, Barahona– puede reconocerse una cabeza o fronte, formada por tres o cuatro versos de presentación, desarrollados después en una breve coda de rima independiente. [...] La forma de madrigal –por tratamiento y estructura– resucita en el siglo XX, aunque ya no ligada obligatoriamente a temas amorosos. (Marchese i Forradellas 2006: 252)

En canvi, si cerquem l'entrada corresponent a «madrigal» del *Diccionari Català Valencià Balear*, llegim que és «una composició poètica curta i que conté un pensament delicat i galant, generalment dedicat a una dona.». Aquesta definició incideix, sobretot, en l'aspecte temàtic, i deixa l'aspecte formal en un segon terme. Concloem, per tant, que Fuster s'ajusta a la temàtica amorosa preceptiva, però, formalment, no se cenyeix a la norma. Una vegada realitzades les observacions mètriques pertinents, i centrant-nos en el contingut, constatem en «Darrer madrigal» el mateix procediment de contraposició entre

l'estat anímic del poeta i el paisatge de «Jardí o melangia», encara que no focalitza l'atenció en el seu món interior, sinó en el de l'amada. Així, en la primera estrofa evoca un paisatge que incita al repòs amb la presència de les roses, dolces i eternes, sota el cel malva de ponent (vv. 1-7), però a partir de la segona estrofa deixa entreveure que, sota l'aparença agradable del *locus amoenus*, hi batega el món de l'amada que pugna per emergir. Es tracta, tal com llegim en el vers desé, d'«un món immòbil, però viu, calent». L'inici de la tercera estrofa, el moment més líric del poema, destaca la lluita de l'amada per revelar els seus sentiments: «Cada bocí de vespre, immolant-se't, desvetllava / allò que els teus arcàngels et soterraren / sota el bes corbat de la sang, victòria, / oh Amor» (vv. 13-16).

En canvi, la quarta estrofa marca un punt d'inflexió en la progressió temàtica, ja que la victòria dels amants, que semblava imminent, és avortada de manera sobtada. El poeta, trasbalsat per l'absència de l'amada, es pregunta retòricament pels motius de la separació i dubta si l'amor s'ha perdut «més enllà del cor, del somni» (vv. 19-20) o si es tracta només una «oblidança lluitada» (v. 22). N'obtenim la resposta en l'última estrofa en què, derrotat per la impossibilitat d'aconseguir l'amor, contraresta la situació a través de la sublimació fictícia del record, que li permet recobrar l'amada idealitzada, tal com la presentava en la primera estrofa: assetjada de roses noves, tèbies i veritables.

#### «Paisatge»

Desflorant el cel, el vol  
oblic dels xiprers. Crispada  
de verds i blaus, lluny, la tarda,  
festa hissada. Un rierol,  
que es detalla en cristall breu  
sota la veu –de tan lleu,  
estrella– d'un verderol.  
Camins grocs, morts. Una ermita.  
I les campanes, en fuita,  
de l'Àngelus, amb el sol.

Aquest poema resumeix les predileccions formals dels inicis poètics fusterians, en tant que conjumina l'ús del vers heptasíl·lab amb una de les seues estrofes preferides, la dècima. De fet, és una estrofa de deu versos isosil·làbics, habitualment heptasíl·labs. En aquest cas, tan sols hi introdueix una variació respecte a la combinació de rima de la dècima més coneguda, l'espínola. Així, en compte de l'esquema *abbaaccddc*, prefereix la combinació *abbaccadda*, amb el benentès que acceptem la rima assonant dels mots «crispada» i «tarda» dels versos segon i tercer.

A primera vista, el poema no mostra tensions entre la placidesa del paisatge i el món convuls del poeta i l'amada, però si el posem en relació amb els altres poemes del conjunt —«Jardí o melangia» i «Darrer madrigal»— veiem que no és així. Si bé el poeta dibuixa una estampa bucòlica del capvespre que es clou amb uns «camins grocs, morts» que menen a una «ermita» on sonen «les campanes de l'Àngelus, en fuita amb el sol», no és difícil imaginar que, amb les campanes i el sol en fuita, se'n va alguna cosa més que el poeta no diu de manera directa, sinó suggerint-la subtilment: l'amada. En aquest sentit, no hi ha dubte que l'elegia és una composició lírica que es distingeix pel plany d'allò que s'ha perdut, i encara que en aquest poema no s'explicita l'objecte perdut, ens adonem que el poeta es lamenta, ací també, de la pèrdua de l'amada. En definitiva, el lector ha d'anar més enllà de la descripció paisatgística per copsar-ne la intenció última.

### «Alguns poemes menors» (*ALP*, 1947)<sup>66</sup>

Fuster va incloure «El meu poble, de nit», «Grills» i «Cançó inacabada» en el conjunt «Alguns poemes menors», que és el mateix títol de la segona secció de *Sobre Narcís* (1948). Tots tres poemes tenen una estètica pròxima al lirisme bucòlic de «Tres petites elegies», però els dos primers es caracteritzen per l'ambientació nocturna, amb matisos diferents i sensacions contraposades. Així, si en «El meu poble, de nit» trobem

---

<sup>66</sup> Segons sabem per la carta de Fuster a Carles Salvador del 6 de juny de 1947, «Alguns poemes menors» estava format per cinc o sis poemes, però quedaren reduïts a tres per decisió de l'editor: «efectivament, tinc altres poemes que no seré jo qui qualifiqui de 'majors'. Us n'adjunto tres —que no són els millors per al meu gust, però sí els més representatius d'aquest altre tipus de poesia. Potser us facin rectificar algun concepte dels que heu format sobre mi a través del publicat als 'Almanacs'. (Els 'Poemes menors' fan col·lecció a part. En vaig enviar 5 o 6 a *Las Provincias*, però segurament excedien els límits fixats per la Direcció, i en publicaren tres només; anaven datats al meu poble, Sueca)» (Fuster 1947d: s. p.).

En la carta del 6 de setembre de 1947, Fuster comenta a Salvador que havia reunit amb el títol d'«Alguns poemes menors» una «trentena de sonets, dècimes i romanços.» (Fuster 1947e: s. p.). Tanmateix, Fuster mai no publicà cap poemari amb aquest títol.

una nit plàcida que mena el poeta a cantar les bel·leses del seu poble, la nit de «Grills» no li desperta sentiments idíl·lics, sinó angoixes que identifica amb el soroll molest dels grills. En canvi, «Cançó inacabada», un dels poemes amorosos més aconseguits de la primera poesia fusteriana, recrea un *locus amoenus* prototípic per a descriure l'encontre dels amants al capvespre. En general, són peces que, sense posseir el to melancòlic de «Tres petites elegies», estan dotades d'una bellesa emotiva remarcable.

«El meu poble, de nit»

Cenyit de llums incertes, obert a les  
sol·licitacions de la nit pura  
en què una lluna fina t'assegura  
carícia amatent de vellut i ales,  
et venç, oh poble, la dolçor nutrícia  
d'aquesta terra teva, blanament.  
Aigua i cel en diàleg indolent  
van pastant-te miracles de clarícia.  
Surant pertot, levíssim, s'endevena  
un tremor graciós de tarongina  
sobre el baf cast, calent, de les marjals.  
I hi ha quietud dòcil d'hora antiga,  
i hom sent com és més dura i més amiga  
la veu al·leluiant dels vents pairals.

Escrit en decasíl·labs no cesurats amb quatre consonàncies diferents en cada quartet, és el primer sonet publicat de Fuster. Tot i mantenir la partició estròfica clàssica a nivell tipogràfic, no presenta unitat sintàctica en cada vers, és a dir, no tots els versos contenen una frase amb un contingut gramatical i conceptual ple. L'observació té sentit si ens fixem en el primer vers del poema, en què hi trobem un encavalcament original que permet rimar la preposició «a» seguida de l'article «les» («a les») amb la paraula «ales» del quart vers.

Es tracta d'un poema en què, a més de palesar un domini tècnic inqüestionable, Fuster fa un exercici de condensació poètica important sense caure en el típic elogi del poble de retòrica jocfloral·lesca. Ben al contrari, recrea l'atmosfera d'un clar de lluna. Així,

en el primer quartet, remarca l'ambient nocturn del poble amb la presència de la «lluna», que es perfila tranquil·la i adomassada en la «nit pura», però és en el segon quan comença pròpiament l'elogi del poble, que dorm amerat per la dolçor de la imatge desenvolupada en el primer quartet. Mostra un poble amb una ànima i una llum pròpies, forjades per la intervenció de l'«aigua» i del «cel», que obren «miracles de clarícia». L'estampa del segon quartet es prolonga en el primer tercet. Ara, però, a les clarícies lunars, s'hi afegeixen les sensacions olfactivas del «tremor graciós de la tarongina» i del «baf cast, calent de les marjals». Per últim, el segon tercet tanca el poema emfasitzant-ne el to laudatori, que arriba al clímax quan, enmig de la «quietud dòcil d'hora antiga», s'escolta, nítida, «la veu al·leluiant dels vents pairals». Aquesta manera de descriure la quietud ancestral d'una nit qualsevol a Sueca, recorda la primera de les «Estrofes per al meu poble», el poema dedicat a Sueca amb què s'inicia *Terra en la boca* (1953):

De cara a un cel tibant, fina, segura,  
reclinada en la calma i el silenci,  
vius, oh Sueca, el teu secret ingenu  
d'àmfora i roda.

«Grills»<sup>67</sup>

Així brosta, escuma viva  
d'un fix costum de remors,  
balba d'altres serenors  
o de lluna, aquesta aspriva  
processó de noses, càstig  
de terrats i sons dolents,  
que llença roses de fàstic  
contra l'alba: oh crit que en cada  
cantó obre estius diferents  
i en cada perfil es bada!

Fuster empra de nou la dècima en heptasíl·labs –ara amb la combinació de rima *abbacdcede*– per poetitzar la presència fastigosa dels grills, que contrasta radicalment amb la calma d'«El meu poble, de nit». En els dos primers versos, els grills representen

<sup>67</sup> Aquest poema fou inclòs posteriorment en la secció «Alguns poemes menors», de *Sobre Narcís* (1948).

l'«escuma viva» que «brosta» enmig de les «remors» nocturnes quotidianes i trasbalsa la serenor nocturna com un doll inatuirable de neguits que emergeixen de l'ànima. El soroll dels grills, que simbolitza les passions fosques que agiten el cor del poeta, esdevé en els cinc versos següents una «aspriva processó de noses» que infligeix un «càstig de terrats i sons dolents» i llança «roses de fàstic contra l'alba». Són versos d'una bellesa ombrívola que, a més de mostrar un poder d'evocació gens menyspreable, constitueixen l'anvers del clar de lluna evocat en «El meu poble, de nit».

Els tres versos finals refermen la percepció negativa dels grills i anuncien el crit que, en cada cantó, obri estius diferents i, en cada perfil, es bada. La remor inicial dels grills s'ha arborat en un torrent creixent i abassegador, en un crit existencial. S'hi copsa la presència d'un món en ebullició que malda per obrir una escletxa, un perfil badat en una atmosfera opressiva, claustrofòbica. En definitiva, tal com havíem observat en les «Tres petites elegies», Fuster reprén la lluita cernudiana entre la realitat i el desig com a mecanisme d'introspecció.

#### «Cançó inacabada»<sup>68</sup>

Des del seu recó el cel escampa  
un atzur de diumenge, vastíssim,  
quietament.

Déu va desfent-se  
en roses noves, llunyanes,  
i els rossinyols de sempre...

Mira, amor, mira quin vol,  
quin pregon i tebi vol cerca ma veu  
en ta veu recent collida!

Hi ha més abril als teus ulls  
que en aquestes ribes dolces  
de la tarda.

I acabo de sentir-me l'ànima  
molt propet de mi,  
quasi en els teus llavis!

---

<sup>68</sup> Aquest poema fou inclòs posteriorment en la tercera secció d'*Ales o mans* (1949).



Contràriament al que apuntàvem sobre les «Tres petites elegies», aquest poema no presenta cap tibantor entre la bellesa del *locus amoenus* i els sentiments dels amants, que s'integren sense estridències en el bucolisme estàtic de l'escenari. Més aviat és un poema que llisca amb una suavitat calculada, tot i que no s'ajusta a un model mètric regular. La tensió emocional és substituïda ara per una harmonia que relliga el poema a través d'una gradació que va de la fusió inicial dels amants amb el paisatge a la fusió final del amants entre ells mateixos.

Partint de les consideracions anteriors, dividim el poema en dues parts clarament diferenciades. En la primera part, que va del primer vers al sisé, trobem la descripció dels elements estructurals del paisatge, que es resumeixen en la presència immòbil del cel (vv. 1-3), les roses noves i llunyanes (v. 5) i els rossinyols de sempre (v. 6). És ben interessant comprovar que la descripció del paisatge queda interrompuda per uns punts suspensius que demanen la complicitat del lector a l'hora de completar els elements paisatgístics negligits. Aquest recurs retòric, que serà clau en l'escriptura de Fuster,<sup>69</sup> li serveix per a subvertir a través d'una el·lipsi la descripció tradicional del *locus amoenus* i enllaçar amb la segona part del poema (vv. 7-15) en què es lliura a la contemplació extàtica de l'ésser estimat.<sup>70</sup> És en l'alteritat on recerca la seua veu i la seua mirada com a porta d'entrada a la part més inaccessible de l'ànima.

### «Quatre sonets» (ALP, 1948)

Amb el títol genèric de «Quatre sonets», s'agrupen els poemes «Tu i el matí», «Desolació», «Els teus ulls» i «A un suïcida». Els quatre tenen el lirisme característic dels inicis poètics fusterians, però estan originats per motius diferents. És obvi que el tret que comparteixen és tan sols de tipus formal. De fet, el conreu del sonet en la primera poesia

---

<sup>69</sup> Un dels aspectes que Josep Iborra remarca de la personalitat literària de Joan Fuster és la «reticència», això és, la voluntat manifesta de no explicitar tots els detalls sobre qualsevol assumpte, sinó de restar mig amagat entre fragments, apunts, aforismes o assaigs que només deixen entreveure la punta de l'iceberg del seu pensament, de manera que l'autor sembla superior a la seua pròpia obra. Enric Iborra cita alguns recursos dels quals es valia per transmetre aquesta impressió al lector: «En la seua obra la reticència, més evident perquè Fuster escrivia amb un estil clar i exacte, es converteix en l'ombra de la seua escriptura i determina també el seu estil de pensar, que es tradueix en l'ús de determinats recursos retòrics, com els punts suspensius, els interrogants, la ironia...» (Iborra 2014: 10).

<sup>70</sup> A partir d'aquest poema, Fuster ja no emprà més la marca de gènere femení per a referir-se a l'amada, sinó que fa servir una marca de gènere ambigua que no permet desvelar el sexe de l'ésser estimat. Sobre l'ambigüïtzació de la marca de gènere, ens n'ocuparem amb deteniment quan analitzem els poemaris *Ales o mans* (1949) i *Escrit per al silenci* (1954).

de Fuster denota la seua preocupació constant pel metre, el ritme i la rima, així com la voluntat d'assajar una poesia concebuda com la unió indestriable entre la forma i el contingut gràcies a la intervenció personal del poeta.

«Tu i el matí»<sup>71</sup>

Ara t'enrioles, i el matí es fa espès  
de versos i espígol, de festa i ocelles.  
Ara les mans teues esbullen poncelles,  
i el matí es pentina amb galtes i oboès.

Ara entre els pollancrec hi ha un clam sorprès:  
t'has endut llur ombra sota tes parpelles,  
i el matí s'hi esquinça, balb de llums novelles.  
Oh els teus ulls dolcíssims, on mai no es pon res!

Ara, escuma rossa, entorn dels nostres passos  
una primavera antiga es va desfent,  
i el matí s'eixampla sobre cérvols lassos.

Tot se m'anuncia com una florida,  
com una sang tendra que em cenyís breument.  
I et tinc vora els llavis: ¿què més és la vida?

En «Tu i el matí», Fuster segueix la forma més clàssica del sonet pel que fa a la disposició estròfica i a les rimes consonàntiques dels quartets, que segueixen l'esquema creuat *ABBA ABBA*. En canvi, en els tercets, fa servir tres consonàncies diferents segons l'esquema *CDC EDE*. Sobta comprovar que tria el decasíl·lab amb accent intern en la cinquena síl·laba, i no en la quarta o sisena, com és habitual. Potser aquest ús, d'escassa tradició en la versificació catalana i en la seua pròpia poesia, està motivat per la voluntat de defugir dels models tradicionals, ja que trenca l'expectativa rítmica del vers i genera un ritme entrebancat i sincopat.

El poema reflecteix l'embadaliment del poeta causat per la proximitat física de l'ésser estimat, tal com havia fet en la «Cançó inacabada» d'«Alguns poemes menors», ja

---

<sup>71</sup> Aquest poema fou inclòs amb el títol canviat d'«El matí i tu» en la tercera secció d'*Ales o mans* (1949).

que mostra el poeta en una estat de plenitud amorosa més espiritual que no carnal. No obstant això, hi batega una sensualitat que s'acreix a mesura que avança el poema, en una espècie de gradació relacionada amb les parts del cos descrites fins arribar al clímax de l'últim tercet en què se suggereix la trobada íntima dels amants.

A més de la gradació descriptiva del cos estimat, l'anàfora de l'adverbi de temps «ara» al principi dels dos quartets i del primer tercet contribueix a cohesionar el poema i porta de la mà el lector al llarg del recorregut visual traçat. En el primer quartet, el poeta focalitza l'atenció en el somriure i les mans, elements ambdós que embelleixen el matí, que «es fa espès / de versos i espígol» (vv. 1-2) i «es pentina amb galtes i oboès» (v. 4). Si en el primer quartet el poeta centra l'atenció en el somriure i les mans de l'objecte de desig, en el segon, certament bell i evocador, remarca la capacitat de seducció dels ulls, que fulgeixen en l'ombra dels pollancrecs com un «clam sorprès» (v. 5) que «esquinça el matí» (v. 7). El poeta hi descriu uns ulls d'una bellesa eterna «on mai no es pon res» (v. 8).

Després de lloar la bellesa de l'ésser estimat al llarg dels quartets, en els tercets es val de l'exordi primaveral per a descriure el floriment de l'amor com una «primavera antiga» que deixa «una escuma rossa» entorn dels seus passos (vv. 9-10). Encara que no són versos que destaquen per ser originals, consoliden la progressió temàtica del poema i n'anuncien alhora el desenllaç. En l'últim tercet insisteix en la imatge primaveral quan declara que tot se li anuncia «com una florida», «com una sang tendra» que el «cenyís breument». La presència bategant de l'amor, «vora els llavis», acaba desfermant l'esclat primaveral i ompli de sentit la seua existència.

### «Desolació»

Sóc un arbre de fang, un arbre mort,  
sense ocells, abocat sobre la vora  
d'un riu de neu extrema i llum, que alhora  
m'emmiralla i em fuig com d'un record.

Sóc un arbre deixat vora l'oblit  
de totes les tardors i tots els cels,  
i a les venes se'm cremen els estels  
que mai no van pertànyer a cap nit.

Sóc un arbre ancorat contra la vida:  
desert vertical, dintre la fendida  
calma on s'acullen les deus de l'enyor,

faig guàrdia a mes pròpies despulles.  
Un arbre espars que ja no traurà fulles.  
Un mar o cendra sense pes ni olor.

Escrit en versos decasíl·labs amb predominança accentual a la sisena síl·laba i amb consonàncies diferents per a cada quartet, Fuster segueix en «Desolació» el mateix patró sonetístic d'«El meu poble, de nit». El poema s'articula al voltant de la metàfora inicial que identifica el poeta amb un arbre mort, una metàfora desenvolupada amb una *amplificatio* que fa progressar en espiral el discurs i accentua el plany del poeta. A més, l'anàfora de la primera persona del present del verb ser en l'inici dels quartets i del primer tercet hi contribueix a refermar el vincle establert entre l'arbre mort i el poeta.

En el primer quartet, la tristesa del poeta es projecta sobre un «arbre de fang», «sense ocells», arrelat a la vora «d'un riu de neu extrema» i mancat de la joia de viure. El segon quartet lliga amb el primer a través de les variacions de la metàfora inicial que situen l'arbre «vora l'oblit de totes les tardors i els cels». L'operació es repeteix també en el primer tercet, en concret a partir del vers nové, que identifica el poeta amb «un arbre ancorat contra la vida». L'ús tan innovador de la preposició adversativa «contra» augmenta encara més la sensació de desarrelament. De fet, la força expressiva del vers rau en la paradoxal capacitat de suggerir el desarrelament a través de l'ancorament. En aquest tercet s'anuncien les maniobres de tancament, es recullen els motius espargits al llarg del sonet i s'adoba el terreny per a l'últim tercet. La conclusió final, potser massa explícita, la trobem en les imatges punyents de l'«arbre espars que ja no traurà fulles» i del «mar o cendra sense pes ni olor» dels darrers dos versos.

«Els teus ulls»

Dos pous de música.  
Dos racons de nit.

Abril endurit  
sobre una rialla.

Endins, una mica  
d'amor recollit  
té repòs d'oblit  
i et treu florissalla.

Goig que, encés, s'esmola.  
El misteri hi pacta.  
Oh doble ferida

de llum, on s'escola  
la gràcia exacta  
de la teua vida!

Aquest és el sonet menys aconseguit tènicament de la primera poesia de Fuster. Està escrit en pentasíl·labs, la qual cosa no conté cap irregularitat en si mateix si no fóra per la llicència en el recompte sil·làbic del primer vers en què el mot «música» tampoc no s'ajusta a la rima amb el mot «mica» del quart vers.<sup>72</sup> Són irregularitats impròpies de la primera època de Fuster, que es caracteritza per la correcció i la pulcritud formals. No obstant això, no s'ha de perdre de vista que són provatures que, tal com hem indicat en «Tu i el matí», tenen com a objectiu explorar noves formes mètriques i de versificació.

L'element central, com indica el títol, són els ulls de l'ésser estimat contemplats des de l'òptica del poeta, uns ulls que, en el primer quartet són poetitzats a través de tres metàfores que recreen el tòpic dels ulls com a via d'accés al més recòndit de l'ànima. Així, en els dos primers versos, els ulls són identificats amb «dos pous de música» i «dos racons de nit». Ja havíem advertit que l'ús recurrent del mot «racó» en els primers poemes de Fuster és simptomàtic de la voluntat introspectiva de la seua poesia. A més, trobem el mot «pous» com a via d'entrada a un món interior impossible de copsar a simple vista. En el primer vers del segon quartet, la preposició «endins» indica que el poeta ja ha començat la davallada a l'ànima del «tu» a través dels ulls, i així és com la

---

<sup>72</sup> Hem reproduït el text del poema segons el primer volum de l'*Obra completa* de Fuster, que transcriu el mot esdrúixol «música» (Fuster 2002a: 194), tot i que el text original de *L'Almanaque de Las Provincias para 1948* (Fuster 1947a: 242) reproduceix el mot «musica» sense l'accent pertinent. D'aquesta manera s'acompleix el recompte sil·làbic del vers, però s'incorre en un error ortogràfic.

descriu: «Endins, una mica / d'amor recollit / té repòs d'oblit / i et treu florissalla.». Sobta l'ús del mot «florissalla», arcaic i jocfloralesc, potser forçat per l'exigència de la rima. Per últim, els tercets reflecteixen el «goig» il·luminador del poeta en contemplar l'alteritat al descobert.

#### «A un suïcida»

¿Quin vent desclòs, quina àguila desperta  
o quin tros de silenci et vincla els ulls?  
¿Per quina nit camines? ¿Quin mar culls  
amb els teus dits corcats? ¿A quina experta

carícia has lliurat les teus dents?  
Potser la teua sang s'és aturada  
o alguna platja muda, o, ja trencada,  
davalla immensament per cels serens.

Una grapa d'argila i foc, però,  
et fa ara cinyell, i en nu ressò  
va agrupant-te les veus de cada cosa.

¿Quin cor se t'ha encetat quan l'has sentida?  
Oh pou de fàstic que has fet de ta vida  
fem definitiu d'una obscura rosa!

Es tracta d'un sonet en decasíl·labs no cesurats, amb predominança accentual a la sisena síl·laba, i quatre consonàncies en els quartets, de manera que la combinació de la rima segueix l'esquema *ABBA CDDC EEF GGF*. El poema estableix un diàleg entre el poeta i un suïcida, tot i que més que no un diàleg és un monòleg dialogat amb preguntes retòriques que serveixen de pretext al poeta per a esbrinar els motius que empenyen el suïcida a acabar amb la seua vida. Respecte a la distribució de les estrofes, el sonet no ofereix una unitat sintàctica, ja que les preguntes retòriques enllaçades no segueixen les unitats estròfiques i depassen el primer quartet i segueixen fins al primer vers del segon quartet. Així, des del primer vers fins al cinqué, el poeta formula quatre preguntes sobre

els motius del suïcida. Els cinc versos inicials posseeixen un to líric d'una bellesa que paga la pena de reproduir:

¿Quin vent desclòs, quina àguila desperta  
o quin tros de silenci et vincla els ulls?  
¿Per quina nit camines? ¿Quin mar culls  
amb els teus dits corcats? ¿A quina experta  
carícia has lliurat les teues dents?

Després de les preguntes retòriques introductòries, els versos següents insinuen les respostes. En aquest sentit, juga un paper clau l'adverbi de probabilitat «potser» amb què s'inicia el sisé vers i que denota les incerteses del poeta que no copsa amb claredat les motivacions del suïcida. La impossibilitat d'entendre les seues raons es prolonga fins al vers vuité. En canvi, a partir del primer tercet el poeta mostra una imatge més nítida i corprenedora del suïcida, que apareix cenyit per «una grapa d'argila i foc» que, «en nu ressò», va agrupant-li «les veus de cada cosa». El segon tercet conté una imatge d'una bellesa penetrant que mostra l'home derrotat que, en l'últim instant, és capaç de crear un instant de lucidesa redemptora. Així ho llegim en els últims versos: «Oh pou de fàstic que has fet de ta vida / fem definitiu d'una obscura rosa.»

### «Dol per un mort nostre» (*ALP*, 1949)

Més teva que no mai, i ja més nostra,  
la terra que ara para entre els teus dits,  
que et va tallant els ulls i omplint les hores,  
que et tapa dolçament, que s'ha desclòs  
en un plor o abraçada inestroncable,  
aquesta terra i mare, s'ha sabut  
des d'una ardent sorpresa de certeses  
bastida amb veus vençudes, veus sagnants,  
quan de sobte ha trencat la mort la teva:

com una ala incessant, l'enyorament,  
passió d'aquest cel sense banderes,  
escampa obscures calmes o retorns,  
abelliments furtius, emmelangides

recordances que es fonen com un cor,  
i en fan treva i victòria de noces  
pregones –dins el flam d'un pur, inlàs  
neguit–, entre un dolor i una promesa:

car sobre els nostres somnis, dòcil, va  
vessant-se, igual que un vers que de l'absència  
portés el vol possible o la cremor,  
l'ombra d'un comiat, la compartida  
llunyania on la lluita s'acompleix,  
i se'ns tanca el respir, i la fendida  
plenitud de la sang se'ns va podrint  
sordament contra el temps, contra una estrella:

tu havies caminat, amic, també  
per aquests viaranyes, cap a l'estesa  
ansietat que en cada auguri hi ha,  
i buscares també per la mateixa  
recaença aquella angoixa que fes cert,  
sota l'espera, el goig de l'esperança  
o un pensament de llum o el més fiblant  
afany alçat dintre un ressò de segles:

tu, sortós de saber-te ja complet,  
clar germà en les diàries renúncies,  
t'has lliurat a l'estreta arrabassant,  
de mare i estimada alhora, de la  
mort, que et despulla el pas, la veu i entorn  
d'un moment fet repòs de pols i espigues,  
començament de sempre, clam ferit,  
se'ns obre un trist encís de primavera  
marcint-se, en equilibri d'altres paus:

i ara, en quedar-te tu sota la terra,  
sota la nostra terra impacient,  
l'hem sentida roent, ja només pàtria,  
només pes de silenci sobre el pit.



Fuster dedicà aquesta extensa elegia en decasil·labs al poeta i periodista valencià Miquel Duran i Tortajada, que morí el 28 de novembre de 1947. Segons Carme Gregori, la premsa valenciana «va passar per alt la seua mort i únicament l'*Almanaque de Las Provincias para 1948* li dedicà una breu nota necrològica ometent, això sí, totes les seues activitats nacionalistes, així com la seua condició de col·laborador del diari i autor de *Guerra, Victòria, Demà.*» (Gregori 1990: 12). A la nota necrològica citada, cal afegir l'elegia de Fuster en l'*Almanaque de Las Provincias para 1949*. És segur que una de les facetes de Miquel Duran –també conegut pel pseudònim de Miquel Duran de València– que cridà l'atenció de Fuster, a part de la seua poesia,<sup>73</sup> fou la seua activitat periodística i nacionalista. La singularitat del personatge devia despertar l'admiració de Fuster, que compartia amb ell la passió per la literatura, el periodisme i la llengua catalana:

La professió periodística, la producció literària i la militància nacionalista són els eixos sobre els quals s'articula la seua biografia, conformant una personalitat en què aquestes tres facetes arriben a confondre's i, moltes vegades, resulta difícil de fixar els límits entre el Miquel Duran periodista o poeta i el Miquel Duran nacionalista. (Gregori 1990: 7)

L'element que s'estructura l'elegia és el vincle íntim entre el poeta i la terra, la seua terra, que simbolitza els valors autèntics del poble valencià. Els sis primers versos, que citem tot seguit, posen en relleu la unió maternal entre el poeta mort i la terra que el cobreix:

Més teva que no mai, i ja més nostra,  
la terra que ara para entre els teus dits,  
que et va tallant els ulls i omplint les hores,  
que et tapa dolçament, que s'ha desclòs  
en un plor o abraçada inestroncable,  
aquesta terra i mare

La segona agrupació de versos focalitza en l'enyorament pel poeta recent mort, que sota un «cel sense banderes» (v. 11), estén «obscuras calmes» (v. 12), «abelliments furtius» i «emmelangides recordances» (vv. 13-14). Són versos que es debaten entre el

---

<sup>73</sup> Tot i que Fuster mai no es manifestà com un seguidor entusiasta de la poesia de Miquel Duran, tampoc no li restà mèrits a la seua aportació literària quan afirmà que: «Bayarri, com Duran i Martínez Ferrando i Mustieles i els altres de llur Generació, van omplir aquest parèntesi trist i brumós [sic] que va de la mort de Llorente a l'aparició de les novelles promocions, impeding no es pergués [sic] definitivament la tradició renaixentista (Fuster 1944: 394).»

dol i la promesa de fidelitat a la terra, mentre que la tercera i la quarta agrupació de versos manifesten la intenció de mantenir la «lluïta» iniciada pel poeta. La càrrega patriòtica és inquestionable, però sense reivindicacions explícites, tal com llegim entre els versos vint-i-nou i trenta-tres. Certament evocadora és l'al·literació del vers trenta-un que connecta els mots «espera» i «esperança» per la contraposició a nivell semàntic. Les dues agrupacions de versos finals n'augmenten el to planyívol quan es compara la mort del poeta amb «un trist encís de primavera / marcint-se, en equilibri d'altres paus» (vv. 41-42). Els últims versos són una proclama patriòtica abrandada en què el jo poètic s'identifica amb el poeta mort i amb la terra sota la qual descansa sense vida. Versos de dolor i d'esperança que reivindiquen la pertinença a la terra: «i ara, en quedar-te tu sota la terra, / sota la nostra terra impacient, / l'hem sentida roent, ja només pàtria, / només pes de silenci sobre el pit.»

Tal com farà amb Ibn Jafadja d'Alzira, Ausiàs March i Teodor Llorente en *Terra en la boca* (1953), Fuster homenatja Miquel Duran de València a partir de la recreació personal dels tòpics de la seua poesia: l'exaltació de la pàtria, la llengua i la terra, tan presents en *Himnes i Poemes* (1916), una de les seues obres més emblemàtiques, segons indica Carme Gregori:

Amb un plantejament vitalista, carregat d'optimisme i d'esperança, la lluita per l'ideal, l'alliberament de la pàtria, es converteix en la força motriu que agermana i identifica la societat en la recuperació dels drets nacionals. En aquest sentit ja és a destacar la denominació del poemari, *Himnes i Poemes*, i el títol dels poemes més significatius en aquest aspecte: “Himne de Pàtria i amor” i “Himne en llaor de la pàtria futura”, per la càrrega patriòtica que ja s'anuncia des de la seua definició com a himnes. (Gregori 1990: 19)

Efectivament, l'amor a la terra nativa poetitzat per Fuster en «Dol per un mort nostre» és, sense dubte, l'element central d'*Himnes i Poemes*, i en especial de l'«Himne en llaor de la Pàtria Futura», del qual citem una de les estrofes més vibrants:

Torne entre els fills de la terra el fort entusiasme, la fe en l'avenir;  
brolle en els cors el fanàtic amor a la terra nativa;  
torne a les ànimes la virtut lluminosa d'ahir;  
torne l'ardència a la sang, als muscles la força, al pit el coratge,  
per lliurar a la Pàtria captiva  
del seu esclavatge.

(Duran 1990: 193)

### 2.2.2. *VERBO. CUADERNOS LITERARIOS*

---

No es pot concebre la creació de *Verbo* sense referir-nos prèviament a l'amistat de Fuster amb José Albi. De fet, fou amb motiu de la designació del pare d'Albi com a secretari de l'ajuntament de Sueca, abans de la Guerra d'Espanya, que la seua família s'instal·là al número 10 del carrer de Sant Josep, al pis de dalt de la casa on vivia Fuster. Veïns i alhora amics, estudiaren el Batxillerat a l'Acadèmia Politècnica, compartiren les primeres lectures i somiaren diversos projectes literaris en comú. Però amb l'arribada de la Guerra d'Espanya el 1936, la família Albi es traslladà forçosament a Cadis i la relació s'interrompé fins que acabà el conflicte bèl·lic i pogueren reprendre el contacte. Així recordava Albi el retrobament amb el seu amic:

El reencuentro en Sueca, una vez finalizada la contienda, va descubriendo las primeras afinidades que crean la base de una sólida, aunque ingenuamente definida, identificación, especialmente en el terreno literario que, en torno a nuestros 17 años de edad, nos deslumbraba, aunque las motivaciones y las primeras ideas se nos ofrecían difusas. Sentíamos la ambición o, mejor, la ilusión de crear, de *hacer cosas*. [...] Pero para nosotros lo verdaderamente importante era nuestro proyecto de revista. Soñábamos en la poesía. Nos atraía de un modo especial el cine. Y la música. (Albi 1993: 280)

Malauradament, l'anhelat retrobament no va durar gaire perquè la família d'Albi hagué de fer les maletes de nou i marxar, ara cap a Bilbao. Dos anys van transcórrer fins que s'instal·laren de manera definitiva a Alacant. No obstant això, la relació amical dels joves no es trencà en cap moment, ni tampoc el projecte de la revista, que esdevingué un tema recurrent de la seua correspondència:

Se adensó en tamaño, y pienso que en interés, nuestra correspondencia sobre temas de la cultura en general y, de manera especial, sobre el proyecto de nuestra revista, que ya empezaba a vislumbrarse como posible sobre la base de pequeños apoyos económicos. Esto sucedía en torno a la mitad de la década de los 40. Nos reunimos en Valencia y trazamos ya las líneas ingenuamente concretas de nuestra publicación. Ahora, cuando lo pienso me da la sensación de que estábamos deseando crear algo así como una pequeña isla para nuestro uso personal. No había acuerdo en el título, y acabamos tomando el camino de enmedio; el más cómodo, el menos comprometido: *Cuadernos Literarios*. (Albi 1993: 281)

En efecte, corroborem la importància que cobra el projecte de la revista, encara en un estat embrionari, en diverses cartes anteriors a la publicació del primer número. El fragment que reproduïm, pertanyent a la carta que Albi envià a Fuster des de Bilbao el 16 de juny de 1944, és una mostra de l'entusiasme que havien dipositat en l'empresa:

Tienes razón, ahora podría cuajar nuestra revistilla poética. ¿Por qué no intentarlo? Si tú dices que hay gente y afición podría prosperar nuestra idea con feliz éxito. Ya sé que siempre pecho de optimista, pero peor es lo contrario. El problema es el dinero, ya lo sé, pero con un poco de buena voluntad todo se arreglaría. [...] ¿No recuerdas el presupuesto que nos hicieron en la imprenta cuando intentamos sacar a la luz aquella nuestra primitiva revista? Si te sientes con ánimo para la empresa, yo encantadísimo; se podría hacer algo que estuviera bien. (Albi 1944: s. p.).

Albi i Fuster projectaren diverses aventures literàries que no arribaren a quallar, excepte el somni juvenil de la revista, que començava a créixer a passos agegantats amb l'establiment dels Albi a Alacant. Tanmateix, durant el procés de gestació hagueren de vèncer múltiples obstacles de caire administratiu, com queda reflectit en la carta del 20 de desembre de 1945 en què el desànim sembla apoderar-se d'Albi: «Y ahora volvamos a nuestra tantas veces proyectada revista: hablé con el encargado de la imprenta de la Diputación: el coste de la impresión de la revista sería mínimo, pero dice que no se atreven a hacer nada sin permisos, censuras y demás adminículos.» (Albi 1945: s. p.).

Gràcies a la determinació dels joves lletraferits i, sobretot, als contactes del pare d'Albi aconseguiren evitar tots els obstacles que sorgien al pas. Per fi, a inicis de 1946, albiraren l'horitzó desitjat i tan sols quedava ultimar-ne els detalls. En aquest sentit, la carta del 18 de gener de 1946 que Albi envià a Fuster és simptomàtica dels dubtes precedents a la publicació de la revista, dubtes sobre el títol, la tècnica d'impressió, els mínims exigibles i un llarguíssim etcètera de qüestions que palesen la barreja d'il·lusió i de presses d'última hora que devia envair-los:

Querido Fuster: Como podrás observar, en cuanto a mi pereza en escribir, es mayor el ruido que las nueces. Te contesto casi a vuelta de correo, pues hace tan sólo dos días que recibí tu carta. Lo hago, sobre todo, por el asunto de nuestra revistilla, a la que parece que, por fin, le ha llegado su hora. De nuevo hay grandes posibilidades de que pueda salir impresa. Mañana lo sabré seguro. De todas formas, bien sea a molde, bien sea a multicopista, con la cubierta impresa, como tú me dices, saldrá el primer número en los primeros días de Febrero [...] Claro que, sobre todo si sale impresa, hay que sostener un cierto nivel literario, ni que decir tiene que nada extraordinario, pero sí, al menos, decoroso. Por eso creo que debías retocar y corregir aquellas cosas que te parezcan un poco incorrectas o vulgares; claro que con el permiso de los interesados. [...] El título es lo que está más

verde, quedamos en llamarla *Mar*, pero tiene esa palabra una eufonía que me huele mal. Cuando alguien la escuche algo desprevenido, puede sufrir la lamentable equivocación de ponerse firme, y eso sería terrible. De todas formas a falta de pan... ya sabes. Si tú encuentras algo mejor, proponlo, aunque ha de ser todo rápido. ¿Qué te parece un subtítulo? Algo así como *Revista poética* o *Revista literaria*. (Albi 1946a: s. p.).

Només uns dies després, Albi torna a enviar una altra carta a Fuster, datada el 23 de gener de 1946, per a mantenir-lo al corrent de la resolució definitiva dels entrebancs més importants que havien retardat la revista. Constatem de nou la importància vital de les maniobres burocràtiques que hagué de realitzar el pare d'Albi en qualitat de secretari de la Diputació d'Alacant. La carta posseeix un valor documental considerable, atés que permet conèixer els requisits que exigia la censura per a autoritzar la publicació d'una revista literària:

Ha hablado mi padre con el que se encarga aquí en Alicante de la censura, y le ha dicho que el permiso para una revista es difícil de obtener, pero que podemos hacerlo con tal que no mencionemos que se trata de una “revista periódica”, y que sería conveniente que no numerásemos tampoco. De esa forma nuestra publicación podrá considerarse como una serie de folletos, y en ese caso es él mismo el que tiene atribuciones para censurarla. Así es que por fin tendremos revista impresa; mejor que mejor. (Albi 1946b: s. p.)

Però l'afany repressor de la censura franquista no es detenia en els aspectes més externs i accessoris de la revista, sinó que també coartava la llibertat a l'hora de triar un aspecte tan determinant com el títol.<sup>74</sup> En la mateixa carta que acabem de reproduir, comprovem l'actuació del censor al respecte: «Sobre el título dijo el buen señor de que te hablo, que sería más conveniente poner “algo que no suene excesivamente a revista”:  
*Cuadernos Literarios* o *Cuadernos de Literatura*.» (Albi 1946b: s. p). Vençudes, per fi, les dificultats inicials, el primer número aparegué en març de 1946 després d'un camí d'incerteses que Albi resumia, dos anys després, en l'editorial del número de novembre-desembre de 1948.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Segons hem pogut comprovar en la carta del 18 de gener de 1946, el títol acordat per Fuster i Albi per a la revista era *Mar*, tot i que es veieren obligats a canviar-lo per la censura, que proposava el títol aseptíc de *Cuadernos Literarios*.

<sup>75</sup> L'objectiu de l'editorial, que portava per títol «Una pequeña historia de *Verbo*. Especialmente dedicada a Salvador Pérez-Valiente», era aclarir una polèmica suscitada a l'entorn de quins foren els fundadors de la revista. Per a obtenir-ne més informació, podeu llegir consultar l'article de Pérez Montaner (1993: 269-275).

*Verbo* nació tras una larga gestación que duró tres, o tal vez, cuatro años. Fue allá por 1941, en Valencia. Sus protagonistas: José Albi y Joan Fuster. La vocación y el entusiasmo fueron levantado proyecto tras proyecto que la realidad fue tumbando uno tras otro. Pero no hubo desaliento. Pasaron los años y se separaron los amigos. Fuster continuó en Valencia y Albi fue a caer a Alicante. Allí surgió la oportunidad cuando ya menos confiaban: facilidades de impresión, facilidades económicas... Y así nacieron, en Marzo y en Abril-Mayo de 1946 los dos primeros números de *Cuadernos Literarios*. La pequeña revista, en espíritu y contenido apuntaba hacia Valencia. No tenía –como nunca ha tenido– de alicantina, otra cosa que el pie de imprenta sobre el que se apoyaba. Como era natural se iniciaron relaciones con algunos elementos locales a los que se le pidió colaboración. *Cuadernos Literarios* aumentaron sus páginas y modificaron su título: *Verbo-Cuadernos Literarios* se llamaron a partir de agosto del mismo año. En el número que apareció ese mes seguía como único director José Albi. Este quiso organizar más tarde una especie de Consejo de Dirección en el que figuraron varios nombres. Pero surgieron diferencias y Albi y Fuster volvieron a monopolizar su revista. Hoy *Verbo* sigue dirigido, encauzado y animado por sus mismos fundadores. (Albi 1948c: s. p.)

Tot seguit oferim la versió dels fets de Fuster, que, a penes difereix de la d'Albi, però aporta matisos interessants:

La història de *Verbo* és molt senzilla. Vaig estudiar amb Pepe Albi al batxillerat. El seu pare era un personatge fabulós. Em va aconsellar una vegada: «Juanito, has de llegir un llibre cada dia», i tant m'ho vaig creure que estic fent-ho encara. El cas és que un dia l'Albi i jo vam decidir de fer una revista literària, amb el conegut problema dels diners, d'autoritacions, etc. i tot això només va ser possible quan el senyor Albi pare va ser secretari de la Diputació provincial. Primer editarem 2 o 3 números que es titulaven *Cuadernos literarios*. Després, el senyor Albi fill, que vivia a Alacant, va entrar en relació amb el senyor [Vicente] Ramos i Manolo Molina, un poeta que va ser molt amic de Miguel Hernández i que, com aquest, era també un xicot admirable, d'aquells eixits de la terra o d'on siga, que tenien una gran expressió en la seua llengua. [...] Total que amb tot això vam anar fent aquells *Cuadernos literarios* amb un nou nom ignominiós: *Verbo*. A mi això de *Verbo* sempre m'ha semblat un títol ridícul, com de revista de gramàtica, una cosa per l'estil, però és igual.

I mira, vam fer, en definitiva, unes coses, no crec que siguin extraordinàries, però sí que n'hi hagué una de la qual estic content: per iniciativa de l'Albi, vam fer una antologia del surrealisme espanyol en uns anys en què el surrealisme era una cosa nefasta i prohibida... El problema és: què és –o què era– el surrealisme? O millor dit, què pensaven uns desgraciats de províncies sobre el surrealisme, quan ni Barcelona, que era un món molt estrany per a nosaltres, ni Madrid no havien tret massa sobre el tema. Total: vam fer, en definitiva, la primera antologia del surrealisme, tot i que a hores d'ara em qüestione com a surrealisme alguns dels noms o poemes que vam incloure. I la revista va funcionar uns quants anys fins que ens vam cansar de fer-la. (Fuster 2003a: 273-274)

La majoria dels col·laboradors dels primers números o bé havien nascut a Sueca, com ara Lluís Granell, Francesc de Paula Burguera, Justo Cuadrado o el mateix Fuster, o bé mantenien contactes al poble, com era el cas d'Albi. Era, per tant, una revista que, si més no en els inicis, donava a conèixer les primeres creacions literàries del cercle d'amistats suecanes de Fuster. Amb aquesta nòmina inicial de joves escriptors, i d'altres que anaren incorporant-se, *Verbo* es va convertir en una de les revistes valencianes més prestigioses. En aquest sentit, Jaume Pérez Montaner indica amb encert l'actitud crítica i mancada de prejudicis academicistes dels impulsors:

Enfront a la increïble mediocritat de l'«oligarquia intel·lectual» valenciana –en frase de Fuster–, destaca l'ambició literària dels joves promotors de *Verbo* [...] Si més no, suposen una visió de la literatura, i de la literatura espanyola en particular, des de la perifèria; practiquen una escriptura que en alguns moments s'enfronta als criteris artístics oficialistes, o en viu al marge. (Pérez Montaner 1992: 275)

Però la revista començava a créixer a passos agegantats amb cada número nou, i el que, en principi, podia semblar una aventura literària de joventut, va prendre cos fins a esdevenir un projecte ambiciós, rigorós i ben organitzat. L'afany regenerador d'Albi i de Fuster fou clau per a introduir continguts nous, sempre amb la mirada orientada –en la mesura possible– a tot el que es coïa culturalment a l'altra banda dels Pirineus, sense oblidar la necessitat de dinamitzar els nous valors de les literatures peninsulars, i amb una atenció constant a la creació en català per part de Fuster:

En el trist panorama cultural de la postguerra, *Verbo* pretenia erigir-se en un lloc d'encontre i recepció de les avantguardes estètiques de l'època: el realisme social, l'existencialisme i, molt particularment, el surrealisme. El punt de referència, i també la font d'alguns articles, traduïts pel mateix Fuster, són les revistes literàries franceses: *L'Arche*, *Fontaine*, *La Nef*, *Poésie*, *Confluences*, *Les Temps Modernes*, *Poètes prisonniers*, *Esprit*, *Revue de Paris*, *Pyrénées* i *Europe*, segons la relació de títols que Albi comunica a Fuster haver rebut l'estiu de 1947. Àvids lectors i crítics, els dos amics i codirectors teoritzen, pontifiquen i encasellen estèticament els autors, de vegades, com ara Gerardo Diego, en contra de l'apreciació dels mateixos interessats.

*Verbo* es publicava en castellà i s'ocupava preferentment de literatura castellana, però les seues pàgines acolliren notícies i comentaris sobre la creació en català i fins i tot originals en aquesta llengua. (Furió 1994: 60-61)

Bona prova de l'ambició i l'habilitat dels directors de *Verbo* és que aconseguiren publicar textos d'escriptors de prestigi internacional, com ara Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Paul Eluard, Giuseppe Ungaretti o André Gide, però també d'autors rellevants en castellà com Miguel Hernández, Gabriel Celaya o Lezama Lima, a més d'entrevistar figures de la talla de Vicente Aleixandre i dedicar un monogràfic exhaustiu a Gerardo Diego. I malgrat l'oposició inicial d'Albi, Fuster hi donà cabuda a escriptors valencians i catalans com els germans Xavier i Vicent Casp, Lluís Guarner, Joan Baptista Bertran, Joan Valls, Santiago Bru i Vidal, Francesc de Paula Burguera i Pere Quart, entre altres. Aquestes col·laboracions es combinaven amb cròniques, notícies i ressenyes de llibres i revistes. Això, pel que fa a la part estrictament literària, perquè, a més, s'hi publicaven nombrosos assaigs sobre cinema i art, i es posaven a l'abast del públic reproduccions d'artistes plàstics contemporanis com Antonio Saura, Giorgio di Chirico, Marc Chagall o Henri Matisse.

Al capdavall, la revista acabaria sent per a Fuster un autèntic banc de proves per a realitzar les primeres incursions literàries, tant en el gènere poètic com en l'assagístic, amb una certa regularitat. I no només això, sinó que també li permeté conèixer a fons els mecanismes interns que regeixen el funcionament d'una publicació periòdica. Cal tenir present que Fuster, a més d'exercir de col·laborador i d'encarregar-se de les tasques de la direcció amb Albi, escrivia ressenyes, articles culturals, notícies d'actualitat literària i, fins i tot, il·lustracions per encàrrec, tal com comprovem en la carta del 16 d'abril de 1948 que li envià Albi: «No vas a tener más remedio que pintar dos o tres dibujitos para la revista. Hay que romper un poco la monotonía de tantas letras. [...] Anda, inspírate y hazlo, y cuanto antes me lo mandes, mejor.» (Albi 1948a: s. p.). Així mateix, en la carta del 4 de gener de 1949 Albi li requeria de nou un dibuix per a la coberta d'un poemari de Mercedes Chamorro publicat per la petita editorial associada a la revista:

Querido Fuster: Dos letras para hacerte rápidamente un encarguito: un encarguito al dibujante así de grande que hay dentro de ti. Se trata de una viñetita para la portada de la senyora Mercedes, con un aire primaveral y tal. Se encarece la diligencia y la urgencia, pues es el único requisito que falta para sacar a luz el cuaderno de la dicha joven. (Albi 1949a: s. p.)



Tot i això, cal reconèixer que, si bé Fuster era l'home orquestra de la revista,<sup>76</sup> Albi també constituïa un peça important en l'engranatge. De fet, en la carta que li envià a Fuster el 12 de novembre de 1948 s'observa el ritme tan atrafegat que li imposava la publicació de cada número:

Esta vez no ha sido la pereza la que ha retrasado tanto mi carta. Estoy atareadísimo. Por un lado la revista –de la que ya tengo corregidas las primeras pruebas–; de otro el guión de cine que llevo entre manos, y que pasándolo en limpio me hace perder horas y horas, pues el plazo de entrega termina el último día de este mes; por otro, la Tesis; por otro la fastidiosa correspondencia a que me obliga la revista. (Albi 1948b: s. p.)

En resum, gràcies a l'esforç constant d'Albi i de Fuster la revista mantingué, des de 1946 fins a 1953, una publicació regular. Només fou a partir del número 29, aparegut en desembre de 1954, que cada nova entrega es dilatava en excés. Així, el número 30, del qual se'n va fer una segona versió per a commemorar el desé aniversari de la revista, es publicà en abril de 1956, i el número 31 en la primavera de 1958. A partir de 1963, Fuster se'n desvinculà definitivament, però en les pàgines de *Verbo* trobem, en castellà i en català, la producció poètica fusteriana més important publicada en premsa escrita, si més no des d'un punt de vista quantitatiu. En el quadre següent es consignen tots els poemes que hi publicà entre març de 1946 i abril de 1949.

Publicació	Número	Poemes
<i>Verbo. Cuadernos Literarios</i>	Març 1946	«Poema VIII» «Jardín» «Noches sin alma»
	abril-maig 1946	«3er poema romántico» «Poema» «Poema del suburbio»

<sup>76</sup> A més de signar les col·laboracions com a Joan Fuster, feia servir els pseudònims de Jorge F. March, T. Blanch i F. Ortells, o bé signava amb les inicials J. F. o F. O. a fi d'evitar l'aparició reiterada del seu nom. Pel que fa a les editorials, majoritàriament sense signar, Fuster anotava en els seus exemplars de la revista el nom d'Albi per a deixar constància de l'autoria. En molt poques ocasions n'era ell l'autor.

<i>Verbo. Cuadernos Literarios</i>	agost 1946	<p>«Dos canciones inacabadas»:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «[Desde mi rincón el cielo esparce...]»</li> <li>• «[Qué corazón tuyo, qué silencio...]»</li> <li>• «Orilla de este amor»</li> </ul>
	octubre-novembre 1946	«Oda al Mediterráneo»
	deseembre 1946	<p>«Poemas en la Navidad del Señor»:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Camino de Belén»</li> <li>• «Belén de veras»</li> <li>• «Nochebuena corriente»</li> </ul>
	gener-febrier 1947	«Presencia de la Muerte»
	abril-maig 1948	<p>«Tres poemas»:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «A Sant Francesc d'Assís, en llegir el Càntic de les Criatures»</li> <li>• «L'olivera»</li> <li>• «Elegia íntima»</li> </ul>
	novembre-deseembre 1948	«(Conato de imprecación)»
	març-abril 1949	<p>«Dos poemas»:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• «Impressió de tardor»</li> <li>• «Cançó tranquil·la»</li> </ul>

«Poema VIII» (*VCL, març 1946*)

Yo tengo casa entre el día y el sueño

RAINER MARIA RILKE

Has vuelto, Amor, a mi silencio,  
nueva, incierta, palpitada  
en el perfil –labio– del tiempo,  
en el sencillo repetirse de una estrella o una sombra  
o en el aire engolfado de magnolias...

Has vuelto, Amor, a mi silencio  
detallándome en la sangre estremecidas  
palomas y zozobras, abiertas lejanías, en flor,  
vírgenes aún.

Has vuelto, Amor y  
en la caricia con temblores de voz  
que se me enciende al filo de tu fragancia  
se abandona, amiga y furiosa, una angustia  
húmeda de clarezas,  
una esperada canción, un gozado desconsuelo...

Hay en este sentirte, endulzador,  
como una paz de cielo derramado y durmiente,  
como una salsedumbre de rosas engañadas, añoradas:  
mi sueño sin azar, presencia tuya  
–¿quizá?– conseguida.

Mírame morir sabiéndote, viviéndote; morir  
lleno de ti, de una tú copiada  
venciéndome, doblegándome a ese viento, a ese viento lento  
mordido de músicas, a ese fuego  
hondo que se me desparrama  
desde la sienes –nidos de tú–  
a mis  
últimas raíces...  
(Mientras, se quiebran en mis ojos tus cielos definitivos.)

Voy uniendo a cada hora la constancia

purísima de un anhelo, la virtud o entraña  
más dulce de una fuga de besos, tristeza de estío;  
y voy alcanzándome  
poco a poco,  
llorándome sin espejo,  
yo, mendigo de cimas, de savias,  
de antiguos deseos largos.

Has vuelto, Amor, a mi silencio,  
nueva, incierta, cavada  
dentro de mí, dentro de la sombra de aquel que yo he sido  
sobre tu pecho, sobre tu hombro,

para atar la ausencia de mí mismo  
al vuelo de tu ausencia inderogada.

Un dels aspectes que més crida l'atenció del «Poema VIII» és la cita inicial de Rainer Maria Rilke, sobretot si tenim en compte el desconeixement que en tenien els escriptors valencians del moment. A Catalunya el donaren a conèixer Carles Riba i, més tard, Joan Vinyoli, mentre que al País Valencià fou Xavier Casp, que va encomanar a la seua esposa, Roser Montero Fischer, la traducció de la «Sisena elegia de Duino» per al segon número d'*Esclat*. Siga com siga, sorprén comprovar que la cita del primer poema que Fuster publicà en castellà fóra d'un poeta en llengua germànica. De fet, ell mateix precisà l'origen d'aquesta filiació en una entrevista a Manuel Muñoz, publicada el 17 d'octubre de 1982 en el *País Semanal*:

Yo recuerdo una anécdota, de las primeras veces que hablé con Pla, que me dijo: «Usted es un señor de formación alemana tamizada por Ortega». Claro, aquello era una definición perfecta, porque yo era un señor que me había leído cantidades considerables –si no el catálogo completo de *Revista de Occidente*. Desde Husserl hasta Max Scheler, es igual, todo me lo tragaba, con una voracidad propia de la época, naturalmente, y del temperamento. Y sólo un poco después comencé a descubrir a los franceses, lo que supuso un cambio importante en mi evolución ideológica. Cuando ya pude leer Voltaire, Diderot, Montaigne, mi querido Montaigne, y pude leer a los novelistas franceses del XVII, del XVIII, etcétera.. influyeron mucho, es decir, casi fue una especie de detergente de mis lecturas germánicas y me afrancesé más tarde. (Fuster 2003: 261-262)

La cita de Rilke pertany a un dels versos del llibre *De les poesies juvenils (1897-1898)* i, en efecte, la petja del poeta de Praga s'hi nota amb força. No es tracta tan sols de

l'assimilació del lèxic rilkeà, sinó també de la recreació de l'atmosfera, ja que és, en certa manera, una poesia tamisada de subtils claroscurs a mig camí entre el somni i la vigília, una poesia que naix de l'estremiment de la sang, amb la presència de l'Amor en majúscules, tal com el va escriure Fuster en el primer poema que va publicar, «Jardí o melangia». És una poesia de silencis que, des del primer vers, evoca el record de l'amada i l'enyor per la seua absència: «Has vuelto, Amor, a mi silencio». Aquest és el *leitmotiv* del poema, estructurat a mode d'anàfora en l'inici de la segona estrofa (v. 6), la tercera (v. 10) i, amb una variació mínima, en l'estrofa final (v. 38). El silenci com a via d'accés al món interior del poeta també és present en les poesies de joventut de Rilke. A més, en «Poema VIII» hi ha l'angoixa que magnifica el ressò ensordidor del silenci, tal com podem llegir en la tercera agrupació de versos:

Has vuelto, Amor y  
en la caricia con temblores de voz  
que se me enciende al filo de tu fragància  
se abandona, amiga y furiosa, una angustia  
húmeda de clarezas,  
una esperada canción, un gozado desconsuelo...

Sobretot s'hi percep el mestratge de Rilke en la manera de reflectir la inquietud de qui cerca la redempció a través de l'amor, que és un dels trets distintius de les seues cançons juvenils, com ara quan diu: «Toda angustia es tan sólo un comenzar; / pero la tierra no tiene final, / y el temor es el gesto solamente / y el ansia es su sentido...»

#### «Jardín» (*VCL*, març 1946)

Aquesta és la versió en castellà del poema «Jardí o melangia», que es va publicar per primera vegada en l'*Almanaque de Las Provincias para 1946*. Com que la versió en castellà de *Verbo* és publicaria un any després, en reproduïm només el text en castellà sense el comentari corresponent, que ja s'ha realitzat en l'apartat dedicat als poemes de l'*Almanaque de Las Provincias*.

«Jardí o melangia»

Aquellas esquilas altas  
criban silencios

Verdes,  
sumisos, en ocio, se ahilan;  
ecos de verdes.

¡Qué muerte,  
qué espejo de muerte estalla,  
sabido, bajo la tarde  
rizada de jilguerillos!  
Qué sazón de claridades  
decanta riesgos novicios,  
soledades ¡(corazón: coséchame zumos  
de sueño o alma, despierto)!,  
sobre mi afán de estelas!  
Palpo nostalgia de savia  
en mis besos.

Van cayendo,  
ungidos de ocre estirados,  
esqueletos de horas, o senos  
de nube olvidados, o alas  
o nombres.

Me pierdo, solo,  
hurtado al ritmo de siempre,  
y me busco en mis esquinas:  
huellas, vaho de huellas  
queda.

(Amor: ¿dónde estás, mía?)  
Este lento quemarme, esta  
dura fiebre que se escapa  
de mis ramas, que golpea  
mis límites, se convoca  
en una fuga inefable  
de horizontes –azar o verso  
exigido a mis cien tiempos–.  
Amor: ¿dónde estás mía?

Se abre  
mi angustia en el jardín,  
apenas eco de angustia...

Aquestes esquelles altes  
garbellen silencis.

Verds  
submisos, en oci, es gamen:  
ecos de verds.

Quina mort,  
quin espill de mort esclata,  
sabut, dessota la tarda  
prisada de cadernerres!  
Quina saó de clarícies  
decanta novicis riscos,  
solituds –cor: cull-me sucs  
de son o ànima, despert–,  
sobre el meu afany d'esteles!  
Palpo enyorances de saba  
als meus besos.

Van caient,  
ungits d'ocres estirats,  
esquelets d'hores, o sins  
de núvol oblidats, o ales  
o noms.

Em perdo, tot sol,  
furtat al ritme del sempre,  
i em cerco en els meus cantons;  
petjades, baf de petjades  
hi resta.

(Amor: ¿on ets, meva?)  
Aquest lent cremar-me, aquesta  
dura febre que s'escapa  
de mes rames, que copeja  
els meus límits, es convoca  
en una fuga inefable  
d'horitzons –atzar o vers  
exigit als meus cent lleures.  
Amor: ¿on ets, meva?

S'obre  
l'angoixa mia, al jardí,  
a penes eco d'angoixa...

Como en él, Otoño pobla  
de paréntesis mi voz  
sin raíz ya.

Com en ell, la Tardor pobla  
de parèntesis ma veu  
sense arrel ja.

«**Noches sin alma**» (*VCL, març 1946*)

¡Oh, qué angustia entre mis venas  
mis arcángeles recitan!

Noches duras, altas noches  
roídas de concertinas.

Noches sin pulpas ni orillas.

Noches ajadas, adrede,  
sobre un terso olor a risa.  
Sombra en el puerto, ondulada  
mano de lejanas caricias:  
el agua escupe a lo alto  
faroles y estrellas frías.

Velas y escamas recientes  
en los aleros anidan.  
Beodos y prostitutas  
–nubladas calcomanías–  
resbalan, con peces y algas  
en la frente y las patillas,  
sobre tangos temblorosos.

¡Ay mis noches sin orillas,  
noches de cenizas, duras,  
clavadas en mis pupilas!

Guitarras apuñaladas,  
turbias, manándome vidas,  
me brotan de los costados,  
de mi viento a mis encías,

para embarcarme en el lodo  
de sus caballeras vivas.

¡Oh yo, vacío, sediento  
en mis noches sin orillas:  
noches espesas, como ésta  
—noches de espera transida—!

¡Mírame, Noche, a los labios!

Me rezuman todavía  
recuerdos grises de besos  
soñados contra la brisa;  
me suenan, dentro, recuerdos  
de besos sobre la brisa  
o sobre sienes ausentes  
o sobre lunas vencidas.

Las horas de mil relojes  
en mis dedos fructifican  
y horizontes olvidados  
en mi rumor resucitan.

Luces del fondo del mar  
—poso de sirenas muertas—  
su voz amable me guiñan.  
Verlas,  
beberlas,  
¡oh Noche cualquiera, Noche  
de las otras noches mías!

En principi, sembla que «Poema VIII» i «Jardín» foren signats amb el nom de Juan Fuster i «Noches sin alma» amb el pseudònim literari de Jorge F. March<sup>77</sup> per tal d'evitar la repetició excessiva d'un col·laborador, ja que tots tres poemes es publicaren en el primer número de *Verbo*. No obstant això, en la carta del 2 de febrer de 1946 que Albi envià a Fuster es deixa entreveure una motivació diferent que podria justificar-ne l'ús:

---

<sup>77</sup> És curiós que Carles Riba signava alguns articles de premsa amb el pseudònim de Jordi March.



Me han gustado mucho tus tres composiciones, en particular el «Poema VIII» y las «Noches sin alma». Cada una en su estilo, encierran una abundante cantidad de valores poéticos. Esta última (el verso 14 justifica el seudónimo) es un cuadro realista, profundamente lírico y vigoroso. Además contiene la novedad de que parece que ya te has olvidado de García Lorca –cosa muy higiénica. Empleas el romance con mucha habilidad y con un sentido muy nuevo. Tus tres composiciones no solo son dignas de nuestra Revista, sino de otra de mucha mayor envergadura. (Albi 1946c: s.p.)

Tot i que el vers referit per Albi de «Noches sin alma» conté els mots «beodos» i «prostitutas», ambdós políticament incorrectes, no podem assegurar que aquesta fóra la raó per la qual Fuster signara amb pseudònim. De fet, a més de emprar-ne diversos al llarg de la seua participació en la revista, les col·laboracions que no signava amb el seu nom no eren suficientment perilloses com per despertar l'interés censor. Amb tot, sobta comprovar que l'altre poema que Fuster signà amb el mateix pseudònim, «Poema del suburbio», es caracteritza per la mateixa ambientació nocturna i sòrdida del poema que ens ocupa. Per tant, no es pot descartar que adoptara una actitud poètica més irreverent emparant-se en el pseudònim de Jorge F. March.

Tal com indicava Albi en la carta reproduïda anteriorment, «Noches sin alma» és una demostració de la destresa i l'originalitat de Fuster en el conreu del romanç. Amb quasi total seguretat, és dels pocs poemes que va escriure en castellà originalment per a *Verbo*, ja que molt difícilment podria haver-lo traduït del català d'acord amb l'esquema mètric del romanç tradicional castellà i alhora mantenir la rima assonant dels versos parells monorims. Siga com siga, i acceptant que la nostra observació pertany a l'àmbit de la conjectura, es tracta d'un romanç que segueix, sols en part, la mètrica tradicional, ja que, si bé n'usa el vers per excel·lència, l'octosíl·lab, només respecta la rima assonant dels versos parells fins al quart. A partir d'aquest vers, la rima es manté en els versos senars mentre que els parells són blancs. Això no obstant, Marchese i Forradellas (2006: 355) constaten l'existència de romanços amb rima en els versos senars com *La casada infiel* de García Lorca. En aquest sentit, s'hi palesa la petja de la Generació del 27. De fet, el mateix García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas o Jorge Guillén revitalitzen i doten de més flexibilitat el romanç castellà, encara que Juan Ramón Jiménez ja l'havia utilitzat com a composició lírica. Vist així, Fuster s'insereix de ple en la tradició poètica castellana de finals del segle XIX i principis del XX.

Si ens centrem ara en el contingut, notem que els dos primers versos recorden la tercera estrofa de «Darrer madrigal» en què els arcàngels són portadors de les angoixes del poeta: «Cada bocí de vespre, immolant-se't, desvetllava / allò que els teus arcàngels et soterraren / sota el bes corbat de la sang, victòria, / oh Amor, / pluja de nuses dins aquesta llum de maig / recent, desclosa.» No són casuals els primers versos de «Noches sin alma», que constitueixen una invitació a capbussar-nos en el món convuls del poeta. Cal entendre'ls, de fet, com un llindar al món de neguits i angoixes que s'arboren amb l'arribada de la nit «alta», «dura» i mancada d'«orillas» a què intenta aferrar-se (vv. 3-5). A més, l'escenari portuari nocturn, construït amb «faroles y estrellas frías» (v. 11), «velas» (v. 12), «beodos y prostitutas» (v. 14), «guitarras apuñaladas» (v. 22) i «lunas vencidas» (v. 39), l'aproxima a l'estètica de certs tangos, però també d'alguns romanços de García Lorca, de qui, paradoxalment, Albi assenyala que s'havia allunyat Fuster.

En resum, el poeta evoca a través de «recuerdos grises de besos / soñados contra la brisa» (vv. 34-35) i «horizontes olvidados» (v. 42), una nit de nostàlgies romàntiques que clou amb la metàfora que identifica les llums del fons del mar amb sirenes mortes de veu amable que esquincen l'ànima del poeta (v. 44-46).

### «3er poema romàntico» (VCL, abril-maig 1946)

Quisiera, todo yo, ser voz o labio  
para ceñirme a tí en alta caricia,  
y olvidarme  
en tus riberas las alas y los sueños.

Quisiera ser yo mismo esa caricia:  
vestirme con tus rosas,  
derramarme  
—cielo exacto de sí y no, asombrado—  
en tus horas,  
en tus ojos, horizontes deslizados...

Quisiera ser en tí:  
ser sólo en tí: instalado en tu eco,  
en tus fuentes, en el arco  
de sombra de tus venas;

agarrado a tu gesto,  
hondamente,  
quemándose mis días juntos  
–alas, sueños– en tus riberas.

Aquesta composició sense mètrica regular es distingeix per la insistència en certs mots (horizontes, voz, labio, alas, rosas, caricias, ojos, riberas, orillas...) que palesen un lèxic propi de la primera poesia fusteriana, que, si bé té uns precedents en la poesia de Rilke i la Generació del 27, no és menys cert que està dotat d'una autenticitat que es perfila a mesura que el poeta crea la seua veu. Tanmateix, hi ha un matís que diferencia «3er poema romàntico» d'altres poesies amoroses dels primers anys, com ara «Poema VIII» o «Cançó inacabada». Ens referim a la vehemència amb què el poeta s'entrega a l'èsser estimat, un desig amorós que esdevé, de manera gradual, un sentiment obsessiu i malaltís, tal com remarquen les anàfores de la primera persona del condicional del verb voler amb què comença cada agrupació de versos.

El poeta voldria acaronar l'èsser estimat a través de la seua pròpia veu i dels seus propis llavis en una espècie d'«alta carícia» (v. 2) que comença en la primera agrupació de versos i s'intensifica, notablement, en la segona. Voldria convertir-se en la carícia resultant de l'acció de la seua veu i els seus llavis, això és, ja no es conforma amb ser la veu i els llavis que desitja acaronar: també voldria ser la carícia en si mateix. En altres paraules, pretén ser acció i efecte alhora.

A partir de l'onzé vers, l'abrandament va un pas més enllà del que havia insinuat fins ara i la recerca amorosa es torna més visceral i patètica, fins al punt de justificar la seua existència d'acord amb la de l'objecte de desig. En aquest sentit, és revelador l'ús emfàtic del verb ser de la tercera agrupació de versos, en tant que anuncia l'intent de transmutació abans al·ludida: «Quisiera ser en tí: / ser sólo en tí...» I no menys revelador és l'adverbi «sólo», que remarca que l'única forma de viure en plenitud, de sadollar el desig amorós desmesurat, necessita del lliurament absolut a l'altre. Fet i fet, el poeta es voldria instal·lat a perpetuïtat en l'alteritat, en el seu eco, en les seues fonts, en l'arc d'ombra de les seues venes, en el seu gest... fins cremar la resta dels dies a la seua vora.

«Poema» (VCL, abril-maig 1946)

La vida es ciervo herido  
que las flechas le dan alas.  
GÓNGORA

Así,  
con las horas hundiéndose en mis ojos,  
con el sueño colmado de segadas soledades.

Así,  
a la orilla de esta voz de espina,  
tedio innumerable  
que me sube desde mis pozos más altos;  
a la orilla de este olvido, ya devorado  
espejo, que me estira las sienes  
y el vuelo  
hacia un atrás sin espalda, sin fondo.

Así.  
Para que esta sed mía, este latido  
lejano  
que rasga en mi nada ausencia de labios  
furiosos, no se me acabe. Para que cada día  
me sorba una esperanza y me dé el gozo  
de encontrarme una esperanza nueva.

Así,  
Señor, así quiero mi vida.  
Una herida –tu mordisco– en la sangre.  
Una herida en la sangre que mane camelias.

El poema s'obri amb una cita del romanç de Luis de Góngora «[¡Oh cuán bien que acusa Alcino...!]

de Góngora i de Fuster és el paper clau que hi juga l'esperança enfront de la desesperació d'una vida tenallada per l'exasperació de fons que projecta la mort. Així ho llegim en la tornada del romanç gongorí, que postil·la amb rotunditat aforística: «La vida es corta, y la esperanza, larga / el bien huye de mí, y el mal se alarga.» De la mateixa manera, en els últims versos de la tercera estrofa del poema de Fuster llegim: «Para que cada día / me sorba una esperanza y me dé el gozo / de encontrarme una esperanza nueva.» En ambdós casos, l'únic antídote que guareix la ferida del temps és l'esperança. Però, en l'última estrofa del poema de Góngora és on trobarem la síntesi epigramàtica de les idees abans exposades: «La vida es ciervo herido / que las flechas le dan alas; / la esperanza, el animal que en sus pies mueve su casa.» A partir de l'espurna d'aquests versos, Fuster construeix el seu poema amb una visió força personal i lúcida.

També hi trobem influències del lèxic gongorí en el tercer vers en què utilitza el sintagma «segades soledades» en al·lusió al poema *Soledades*. Però, la diferència més rellevant entre Fuster i Góngora rau en el fet que, més que no el pas del temps, el nucli al voltant del qual gira el poema Fuster és el regust amarg de soledats, neguits i oblits que el temps deixa en escolar-se dia rere dia. Ho observem en els primers versos en què descriu el lent transcórrer de les hores com un «sueño colmado de segadas soledades», un «tedio innumerable» i una «orilla de olvido». Tanmateix, el poeta no es deixa dur pel pessimisme i s'agafa al ferro roent de l'esperança. Amb aquest vitalisme, temperat però decidit, el poeta invoca Déu en uns darrers versos corprenedors, dotats de la força primitiva dels salms. Aquest és el primer poema de Fuster en què notem una influència iniciàtica de l'existencialisme cristià, explicitat en l'ús del mot Senyor del vers vigèsim. En aquest sentit, convé recordar que, en el número 15 de *Verbo*, Fuster va publicar un article sobre poesia catòlica espanyola i europea del segle XX en què assenyala Miguel de Unamuno i Emmanuel Mounier com a referents cabdals. En aquests termes, explica la contribució poètica de don Miguel:

Hay que llegar a Unamuno, hay que tropezar con su isla poética entre tanto villaespesa, para sentir al fin una verdadera vibración religiosa. Don Miguel marca un hito en el recobro del calor y el sentido de lo religioso en las letras españolas del siglo XX. Pero no en dirección católica. Unamuno, al retornar al vocabulario poético de los espanyoles el nombre de Dios, el nombre de Cristo, da, pese a todo, el gran paso. Ni en Antonio Machado, ni en Juan Ramón Jiménez –para quien cuanto más, Dios está azul– hallamos en su pureza ese nervio religioso. (Fuster 1949d: 24)

i unes línies després l'aportació filosòfica de Mounier:

Ahora se habla de existencialismo –pasadme el adjetivo– literario. Común denominador de todas las tendencias existencialistas es creer que “el ser para la muerte” es algo inseparable de la existencia humana –y ver la muerte, como dice E. Mounier, no como un problema abstracto, sino en la terrible concreción del “yo muero”. Esta premisa existencialista, verdadero espíritu de nuestro tiempo, diríamos, por su difusión ha de llevar necesariamente: o a la desesperación o a una religiosidad más o menos precisa. El tono religioso de la poesía española de los últimos años podría ser considerado como una manifestación de este tipo. (Fuster 1949c: 25)

Al cap i a la fi, Fuster s'empara en el sentiment religiós de la vida per combatre la desesperació. I ho fa arborant la bandera de l'esperança, tal com llegim en el vers que clou el poema present, amb la convicció que, a través de la ferida que deixa el pas del temps, també poden manar «camèlies».

### «Poema del suburbio» (*VCL, abril-maig 1946*)

1

Aquí se orinó el tiempo y el aire es una oscura  
ala ceñida a las ventanas.

Aquí se abrió el tiempo, enseñando  
su forro de cielo sin ramas ni distancias.

Y el aire es un musgo insolente  
interpolado en los dedos de los niños  
que duermen.

Desde sus rincones, desde sus altos rincones,  
mujeres de labios destrenzados van perdiendo sus voces,  
van arrastrando sus voces  
interminables sobre nuestras puntas, y devoran  
los pedazos que los perros desecharon.

¡Qué zigzag se desovilla,  
de acordeones, tras las calles! Acordeones,  
acordeones o violines o voces de ciego, ¡Dios mío!,  
que asesinan las sombras de nuestras pisadas.

Más allá, un humo ocioso y dócil, casi dulce,  
se esconde opacamente. Es la ciudad.  
La ciudad, que tiene las axilas transpasadas  
de asco y virtud,  
y que en sus faroles –burdeles de las miradas  
que desearon lejanías– convoca,  
en dura,  
ni buscada ni cansada, canción de ansias distraídas,  
a las muertes en vacaciones...

Aquí hay un vértigo podrido. Y un grito antiguo  
se deshilacha, pastor de solitarios transeúntes.  
Pero no.  
No es un grito sino un lloro. Un lloro gris, mojado  
de sangre, que se nos dobla entre las hojas  
de la espalda.

Y después, nada. Lo de siempre. Las mismas  
raicillas de un odio remoto  
tremando en la boca de la gente, en mi boca.  
Yo, huyéndome.  
Y las horas oxidadas, núbiles,  
vuelven a olvidarse en los tejados del suburbio.

2  
El alba, aquí, no tiene cuchillos  
de azul, ni escondrijos para los gallos.  
Ni relojes que beban los despojos  
del sueño, cancerosos; ni escarcha, ni cláxons,  
ni un escaparate que encete un bostezo tranquilo.

Sólo flota,  
como una lluvia de ojos cariadados, una muda  
caspa de arcángeles noctámbulos, que ahora levantan  
sus sombras de las esquinas.

Un humo cercano se inicia, y una puerta,  
al cerrarse, hace un bache en el silencio.

Hay, ¿no?, un rebaño de cenizas

detenido en las barandas del frío. Y ¡qué pozos,  
qué pozos largos y de niebla trepan  
por las pesadillas de los muchachos vírgenes! Pero,  
ahora, comienza a hacerse de día en los aleros del viento.

Alguien silba, y una campana  
ironiza  
y rebota  
sobre las camisetas tendidas en los balcones...

Signat amb el pseudònim de Jorge F. March, «Poema del suburbio» conté dues composicions ambientades en un mateix escenari urbà en diferents moments del dia: la primera, de nit, i la segona, a l'alba. És dels primers poemes en què Fuster pren la ciutat com a element central, junt amb «Poema sobre València», inclòs en *Terra en la boca* (1953) i datat també en 1946. Fins aleshores els escenaris més recurrents eren, o bé el típic *locus amoenus* testimonial de la trobada dels amants, com ara en «Tu i el matí» i «Cançó inacabada», o bé l'indret rural de «Paisatge» i «El meu poble de nit». Siga com siga, els poemes que es desenvolupen en un *locus amoenus* o en un ambient rural estan tractats amb un lirisme idíl·lic que no es correspon amb el tractament més hostil que rep la ciutat de «Poema del suburbio». S'hi estableix, per tant, una dicotomia entre el poble i la ciutat que condiciona el to dels poemes esmentats.

La primera composició s'inicia amb un vers original i escatològic, que anuncia el to dels versos següents: «Aquí se orinó el tiempo...». Al llarg del poema, l'ús dític de l'adverbi de lloc «aquí» sempre es refereix al mateix espai físic urbà, un espai sense l'exuberància de la vegetació del *locus amoenus* o dels escenaris rurals. Així ho llegim al quart vers en què es descriu el cel de la ciutat com un «cielo sin ramas ni distancias». Aquest espai està acompanyat de la descripció punyent, descarnada, dels individus que el poblen: «mujeres de labios destrenzados» que «van perdiendo sus voces» i «devoran los pedazos que los perros desecharon» (vv. 9-12). Aquestes dones vagarejant recorden, en certa manera, les prostitutes del poema «Noche sin alma». La ciutat està esbossada, a més, amb una paleta cromàtica agrisada que, a través de la presència del fum com a teló de fons (v. 17), transmet una sensació de claustrofòbia. Als elements descrits, cal afegir la banda sonora de la quotidianitat, una cançó d'ansies distretes (v. 24) que musiquen els sons dels acordions, els violins i les veus de cec (vv. 14-15). Tot amb tot, el poeta



reflecteix amb lucidesa un microcosmos urbà opressiu que desemboca en un crit antic o plor sagnant al voltant del qual s'apleguen els habitants (vv. 26-29). Després del crit i el plor, hi roman la càrrega feixuga del no-res, que és descrita com un «vértigo podrido» (v. 26). En aquesta cançó, Fuster beu dels millors poemes del García Lorca de *Poeta en Nueva York*, en especial de «Paisaje de la multitud que vomita» i «Paisaje de la multitud que orina».

La segona composició ja no canta la ciutat de nit, sinó a les primeres clarors de l'alba. Des d'aquesta punt de vista, «Poema del suburbio» és un díptic impressionista d'intencions contraposades sobre una ciutat genèrica. El trànsit horari, i també lumínic, de la nit a l'alba és descrit progressivament, de manera que els vestigis nocturns que hi cuegen van perdent intensitat fins arribar al darrer vers de la penúltima estrofa en què s'explicita l'arribada del nou dia: «ahora, comienza a hacerse de día en los aleros del viento.» (v. 16) En aquest sentit, en la primera estrofa ja s'intueix un abandó incipient de l'hermetisme sòrdid de l'ambient nocturn. I és que, tal com llegim en el segon vers, la ciutat a trenc d'alba no disposa d'amagatalls per a ningú, ni tan sols per als galls. La llum indiscreta del dia acaba imposant-se i tot ho posa al descobert amb els mecanismes rutinaris de cada dia. Ens trobem, ja ho hem dit, davant d'una ciutat genèrica, abstracta, que no és evocada amb la concreció de «Poema sobre València». L'alba de «Poema del suburbio» mostra una ciutat intemporal sense els referents visuals, auditius i olfactius de la ciutat nocturna. És una ciutat somnolent que es desempereix maquinalment amb la presència latent d'una persona que xiula i el vol d'una campana anunciant l'adveniment de les quotidianitats diürnes.

### **«Dos canciones inacabadas» (VCL, agost 1946)**

La primera composició de «Dos canciones inacabadas» és la versió en castellà del poema «Cançó inacabada», que es publicà en l'*Almanaque de Las Provincias para 1947*, i ja ha estat comentat en l'apartat corresponent. Respecte a la segona cançó només coneixem la versió en castellà. Per tant, no podem assegurar que fora escrita en català inicialment, tot i que continua els motius amorosos de la primera. Tot seguit, acarem les versions castellana i catalana de la primera cançó, i en transcrivim i comentem la segona.

1

Desde su rincón el cielo esparce  
un vasto azul de domingo,  
quedamente.

Dios se deshace  
en rosas nuevas, lejanas,  
y los ruisseños de siempre...

Mira, amor, qué vuelo,  
qué hondo y tibio vuelo busca mi voz  
en tu voz recién cortada!

Hay más abril en tus ojos  
que en estas riberas dulces  
de la tarde.

Y acabo de sentirme el alma  
muy cerca de mí,  
casi en tus labios.

2

Qué corazón tuyo, qué silencio  
dócil, mío, me madura  
con las rosas!

Qué caricia verdadera, nupcial  
nostalgia adrede,  
me adviene a las mejillas!

Mi sangre es un paisaje largo  
devotamente en alba,  
esperándote.

Tú te despliegas –tan aquí,  
en tu distancia!,– como un eco  
de arroyo joven,  
sobre mi frente entreabierta,  
sobre mi sueño entreabierto...

1

Des del seu recó el cel escampa  
un atzur de diumenge, vastíssim,  
quietament.

Déu va desfent-se  
en roses noves, llunyanes,  
i els rossinyols de sempre...

Mira, amor, mira quin vol,  
quin pregon i tebi vol cerca ma veu  
en ta veu recent collida!

Hi ha més abril als teus ulls  
que en aquestes ribes dolces  
de la tarda.

I acabo de sentir-me l'ànima  
molt propet de mi,  
quasi en els teus llavis!

Procedim a comentar la segona cançó sense perdre de vista les connexions amb la primera, que es resumeixen, a nivell formal, en la manca d'un model mètric regular i, quant al to, en la continuació del lirisme idíl·lic. Així, si en la primera cançó els amants estaven integrats en el bucolisme del paisatge i el poeta s'abandonava a la contemplació de l'ésser estimat, en la segona es prolonga l'embadaliment amorós, de manera que ambdues es poden llegir com una sola. De fet, la focalització de la mirada poètica en l'objecte de desig segueix sent l'eix central del poema, i la fusió amb ell és l'única via d'autoconeixement de què disposa el poeta. A pesar de la proximitat física i espiritual dels amants, és un poema contingut i, per moments, càndid en excés, tal com apuntàvem a propòsit de la primera cançó.

Ara bé, hi detectem dues parts diferenciades. En els sis primers versos, el poeta celebra l'amor i el goig de sentir-se prop de l'ésser estimat, mentre que, des del vers seté fins al nové, el poema es demora en l'avantsala de la trobada dels amants. Així, crea una espera inquietant que contrasta amb l'inici més solacer i joiós del poema. Els tres versos següents descriuen el desig del poeta com un paisatge a l'espera de l'amor definitiu, una espera que es complau a demorar com si es tractara, en el fons, d'un instant etern que vol apurar al màxim. Això explica la sensació contraposada dels últims versos en què el poeta percep l'amor pròxim i alhora llunyà, és a dir, tan «aquí» i tan «en tu distancia», com un «eco» que s'esmuny però no s'apaivaga del tot.

### **«Orilla de este amor»** (*VCL, agost 1946*)

Vengo desde muy lejos, los labios devastados  
de tanta víspera como prendió en sus márgenes,  
y la voz confinada  
entre un rebaño de torsos propicios, impacientes  
latidos, que aún me llenan  
con zumos de antiguas presencias,  
el rincón –rincón o miedo o muerte– de mis horas  
de antes, de mis otras horas.  
Me he repetido siempre, incansable, hasta olvidarme  
mi voz; y un tedio lento,  
un duro y levantado tedio me ha mordido

tibiamente,  
todas mis mañanas, al abrir ese balcón y encontrar  
el mismo paisaje igual,  
el mismo paisaje arrepentido, con árboles  
como muchachas sin venas ni amor,  
con estatuas –¿eran estatuas o gritos?– decoradas  
con dolorosos bichitos,  
con una música empañada, aprendida en otro sueño...  
Se me murió el reloj entre los dedos. Pero ahora  
me adivino claro, reciente: sin esa  
sospecha de recuerdos que flota en la carne  
abandonada del fervor de altas manos;  
sin la amistad de otoños que se nos concede  
a cada alma nuestra, a cada alma mía,  
a mis viejas almas inevitables.  
Qué prisión, qué cabellera fácil,  
qué ramas de viento o luna, celestemente impuras,  
me ofrecen una tregua de sazón para el fino  
secreto de mi comenzamiento!  
Dime, tú, corazón, embalsamado  
gorgorito de elegía, cómo te llegó aquella memoria  
de ocios abandonados, aquella sed que se arrastraba  
por tu espalda, aquel galope tierno  
de fuentes y palomas  
que vertiste en mi calendario  
ajado ya y todavía. Dime cómo acercas  
tu dorado rumor de acacia núbil  
acechada de vuelos indolentes,  
al rumor más leve de un abrirse  
de respuestas como versos, como versos intactos...  
Yo soy ahora un silencio de deseos,  
demorado en las esquinas  
de otro silencio dócil o amigo; yo soy, ahora,  
un río derribado y tembloroso,  
espectante,  
que ahoga en sus vientres las dulces  
caídas del cielo en las albas, y llevo en los ojos  
un poso de tierra novísima  
ansiosa de raíces.  
Pero no sé nada. Ni nada puede aprender

sino este gesto desnudo,  
de virgen e impartida soledad.

(Tu vuelo  
me roza lentamente la sangre, doliéndome  
como un tránsito de rosas,  
y me arranca de mis almas...)

«Orilla de este amor» és una bella metàfora del mar interior que ha de travessar el poeta fins a arribar a la platja de l'amor desitjat. En el primer vers ja se'ns adverteix que es tracta d'un viatge llarg i treballós que ha deixat el poeta amb els llavis devastats. És una àrdua travessia plena d'obstacles, un dels quals és el tedi que el cenyeix com una boira encegadorà que li tenalla la veu i li impedeix meravellar-se davant l'espectacle de la vida. Al capdavall, és una sensació de venciment, d'esfondrament, que copsem des del vers nové fins al dinové a través d'un món opressiu que batega al compàs agrisat d'una existència sense estímuls capaços de traure el poeta del letarg en què es troba. És un «duro y levantado tedio» (v. 11) que el mena a contemplar la vida sota un prisma de vacuïtat i desencís. En concret, el passatge que s'estén des del vers tretzé fins al quinzé és on millor intuïm el tel de fàstic que li embruta la mirada: «todas mis mañanas, al abrir ese balcón y encontrar / el mismo paisaje igual, / el mismo paisaje arrepentido...».

Ara bé, l'ensopiment inicial del poema és sobtadament revertit a partir del vers vigèsim. Fins a aquest moment el poeta s'havia deixat dur per una inèrcia paral·litzant, però a partir d'ara manté una actitud decidida. La conjunció adversativa «però» d'aquest vers actua com a correlat sintàctic de la ruptura amb l'actitud decadent anterior. Per fi, el poeta es reconeix a ell mateix i en ell mateix: «me adivino claro, reciente» (v. 21). I, a més de començar a ser qui és, o qui hauria de ser, es desfà del llast del tedi. El record de l'ésser estimat és el detonant que li permet deslliurar-se del letarg que el consumia (v. 30), un record que renaix quan es creia derrotat per la soledat i la monotonia. Aleshores, comença un diàleg amb el cor (vv. 31-41) i li pregunta com ha sorgit del letarg i s'ha alliberat del captiveri elegíac (vv. 31-32). En el fons, es tracta d'un monòleg dialogat que s'estructura mitjançant dues preguntes retòriques que subratllen la importància del record de l'amor en el revifament del cor malmés del poeta.

Però, sovint, la memòria és una arma de doble fulla, i, com llegim en els quatre versos últims, el record de l'amor burxa sense pietat les profunditats de l'ànima i li dol com un trànsit lent de roses, que, si bé escampen un aroma embriagador, també deixen la

cicatriu de les espines. Així, amb la bellesa commovedora dels versos finals, amidem l'abast de la ferida que sagna a través del record de l'amor perdut. I és que estem davant d'un dels poemes més densos i de major volada dels inicis fusterians, que, per moments, recorda el Miguel Hernández de l'«Elegía a Ramón Sijé».

**«Oda al Mediterráneo»** (*VCL, octubre-novembre 1946*)

A José Albi

Porque en nuestros dedos dejas una viva  
ceniza de periplos cansados; porque tu azul  
alarga los atardeceres hasta ponerlos dulces  
de rosas y violines; porque en tu fondo  
todavía guardas aquel asombro de lirios  
que vivieron tus tierras ante Citerea  
reciente; porque tu espuma  
arrastra un viejo semen de dios, imprescriptible,  
oh mar,  
mar mío y de mi estirpe y de la estirpe de mi voz,  
oh mar,  
me siento eterno a tu orilla, perdido  
el pecho entre tus vientos, olvidándome  
las venas en tus labios...

Yo sé de esa elegía de siglos,  
desclavada, como un grito, de tu orla  
de nobles vegetales y cementerios sin tiempo,  
y que languidece  
en las páginas de ancianos baedekers. Sé también  
de esos arcángeles arqueólogos, aburriéndose  
en tus solos propíleos ciertos, propíleos  
de muslos bañistas,  
de muslos asaltados por el tedio periódico  
del verano ¿Columnas? ¿Columnas?  
¿O acaso –palcos de tu euritmia– torsos? Se pudrieron,  
se pudren lentamente, devorados por un musgo  
asqueroso de turistas sin ojos, o quizá

se oxidan de domingos en los museos, en esos turbios  
museos donde se cree embalsamar vuelos de sienas  
entre fichas eruditas.  
Pero todavía algunos, decorados  
con bufandas de congrios y sueño, con anillos de luna,  
manándoles gozo de palomas por sus tibios muñones  
se platean en tu sueño,  
oh mar,  
mar mío, padre de mi estirpe y de mi voz,  
oh mar, y tú les ciñes tu brazo maduro  
y les llenas la espalda de conchas y epitafios.  
Y ellos sin duda despiertan cuando en tus rincones  
bostezan tus náufragos increíbles, los que quisieron labrarte  
en la panza un nombre olvidado: o cuando  
tus sirenas jubiladas enronquecen  
desmintiendo a voces su –¡ay!– irrevocable menopausia.

Y tienes además tus velas. Tus velas, riberas  
donde vacila la mejilla dura de la mañana, cumplen  
su vocación de alas o pétalos o uñas, y permanecen.  
Tus velas siempre nuevas, altamente nuevas, rayando  
la larga lisura sin ventanas de las horas; tus velas  
como huellas de luna sobre el alba, se apoyan  
–oh mar,  
mar mío y de mi sangre y de mi voz de sangre,  
oh mar–,  
se apoyan en la saliva de mis mil generaciones,  
en maquetas de mis cielos caídos,  
en los espejos olvidados por muchachos de loza  
cuando se cansaron de su papel de Narcisos...  
Tus velas te quedan además, y que son como silencios  
prensados en las axilas de tu luz, de esa  
casta luz que nos mientes todos los días  
para llenarlos el recuerdo y la lengua.

Quizá me vence también tu mano  
olorosa de canciones y sazones  
pegándoseme al cabello. Tu mano, esa sabia  
mano tuya que despliega las mismas  
melancolías de arribada por tabernas y alcobas;

que se adelgaza, rozándoles, por esos pueblos sin paseos  
donde penélopes idiotas  
rezan por un novio que es pescador de noches vacías.  
Tu mano atravesada de gaviotas,  
oh mar,  
mar mío y de mi carne y de la voz de mi carne,  
oh mar,  
tu mano que apenas conoce el empellón  
de adioses envueltos en pañuelos  
que hace las despedidas insoportables, porque  
la rosa de los vientos crece silvestre en tus mástiles  
y al deshojarse recita  
que en ti no hay más que un camino, el de vuelta;  
que allá donde se vaya, de tus márgenes,  
es como un retorno.

Y así desde esta azotea tuya, con los ojos  
y el corazón anclados en tus ramas,  
oh mar,  
siento corroborada mi alma en tu regazo.  
He aquí que yo, nunca remoto ni exacto, me encuentro  
desatado en un friso de mirtos y centauros, jubilosamente inútil,  
desnudando mis raíces y untándolas  
con zumo de tu canto ya sin mitos.  
Y redimo mi frente en tu salsedumbre gloriosa,  
en tu clara salsedumbre de verso inacabado, gracioso.

L'«Oda al Mediterráneo» que Fuster dedicà a José Albi és un dels poemes més sug injustament oblidats de la seua obra. Això es deu, en gran mesura, a la reelaboració del poema, que, amb el títol de «Quasi-oda al Mediterrani», va incloure en *Terra en la boca* (1953). A més, un altre factor que ha contribuït al seu oblit és el fet que apareguera en les notes a la poesia del primer volum de l'*Obra completa*, i no amb la resta dels poemes. Tot i que la versió definitiva de la «Quasi-oda al Mediterrani» està datada en 1946, en l'actualitat desconeixem si existí una versió prèvia en català, atès que no hi ha rastre documental. És molt possible que Fuster elaborara la versió definitiva a partir de la versió inicial en castellà, però costa de creure que l'escrivira el mateix any perquè, entre una i l'altra, s'observa un canvi conceptual important. Així, en la «Quasi-oda al



Mediterrani» no trobem el Fuster líric dels inicis, sinó un poeta més pròxim a *Ofici de difunt* (1950) i *Poemes per fer* (1953-54), poemaris marcats per una veta de causticitat que els allunya dels primers poemes.

Tal com hem avançat, l'«Oda al Mediterráneo» no difereix de la «Quasi-oda al Mediterrani» pel contingut, que no sofreix moltes variacions, ni per l'aspecte formal, ja que estan escrites sense mètrica regular. La diferència rau en el to més desmitificador i càustic de la segona versió. La primera, en canvi, manté intacte l'encant del jove poeta que mitifica a colp de vers, no només l'«espectacle natural» de la mar, sinó l'«escenari històric» i el «tòpic literari» de la Mediterrània. S'inscriu així en la llarga tradició dels poetes que cantaren les belleses mediterrànies i, fins a cert punt, en el mediterranisme noucentista. Potser contribuïren a aquesta mitificació els estius al poblat marítim d'El Perelló, a la platja suecana de Les Palmeres o a la casa dels Albi a Xàbia. No debades, Fuster i Albi compartien la fascinació per la mar Mediterrània, i una prova del que afirmem és que, també en *Verbo*, just en el número anterior a la publicació de l'oda que ens ocupa, Albi publicà «Cuatro sonetos mediterráneos». Veiem, però, com justificava Fuster la seua atracció per la mar, com a espectacle natural fastuós, en l'entrada del *Diari 1952-1960* corresponent al 16 de setembre de 1958:

Confesso que, a mi, la mar, és l'únic «espectacle natural» que no em fatiga. No sóc insensible als «paisatges», com creuen els meus amics; però un panorama de muntanyes, de prats, d'hortes delicades, d'erms austers, deixa d'atraure'm, un cop l'he vist. [...]

A excepció de la mar, torno a dir-ho. Em passaria hores i hores de cara a la mar. No m'hi cansaria. [...] La mar, m'agrada per a mirar-la. Navegar-hi, tampoc no m'entusiasma. Mirar-la, només. I, si és possible, quan no hi hagi gent a la vora. [...] La mar, cal veure-la sense interferències ni destorbs. Ella sola, solitària. Les barquetes, les veles, els vaixells i qualsevol altra superposició humana, dominant i lucrativa, bé mereix l'atenció. Però ara parlem de «paisatges»: de la pura i nua realitat física. La mar sense ningú i sense res... (Fuster 1969: 356-357)

L'oda conjuga aquest aspecte natural de la mar amb altres no menys estimulants. Al costat d'apunts cromàtics, hi trobem al·lusions mitològiques a Afrodita o referències a les guies turístiques de l'editor alemany Karl Baedeker. En aquest sentit, és una mena de *collage* en què la història antiga, la mitologia grega, la literatura i l'aguda percepció paisatgística de Fuster formen una composició d'una bellesa egrègia. Però, per què una oda a la mar Mediterrània? Trobarem la resposta en els primers versos: perquè aquesta deixa en els dits, en la ploma, en l'ànima del poeta un caliu de cendra viva inextingible

(vv. 1-2), perquè li retorna la serenitat dels capvespres eternals (vv. 2-4), perquè és capaç de servir el misteri dels déus pagans antics (vv. 4-8)<sup>78</sup> i, encara més, perquè és la mar de la seua estirp i de la llengua amb què la canta (v. 10). Per aquests motius, a la seua vora, se sent etern i compel·lit a deixar testimoni de la seua passió (v. 12). Tot seguit, incideix en la coneixença que en té quan diu: «Yo sé de esa elegía de siglos, / desclavada, como un grito, de tu orla / de nobles vegetales y cementerios sin tiempo» (vv. 15-17). És una coneixença que no prové de la contemplació, sinó de la indagació històrica: no parlem de la mar com a element paisatgístic, sinó històric i cultural. No s'explica, altrament, que el poeta compose una elegia de segles i cementiris sense temps. És obvi que es refereix a les guerres històriques dels pobles que vessaren sang en la conquesta de la Mediterrània. Siga com siga, es tracta de fets històrics que han deixat un pòsit cultural tan vast que es fa impossible d'encabir en una guia turística (vv. 18-19).

En els versos següents (vv. 31-43), incideix en la bellesa indòmita de la mar, fins que, de sobte, centra l'atenció en les veles dels vaixells i la seua vocació d'ales, pètals i ungles (vv. 44-46). Són tres imatges lligades que, a més de destacar la semblança formal dels elements metaforitzats, suggereixen, en el cas de les ales, la capacitat d'aprofitar els vents per a desplaçar-se amb rapidesa, en el cas dels pètals, la sensació de lleugeresa i fragilitat i, en el cas de les ungles, la capacitat de tallar l'aire deixant un solc d'escuma. Però, el cant a les veles és més profund. De fet, són una metonímia del principal mitjà de transport de què disposaren durant segles els mediterranis. És per això que les veles, tot i usar-se des de temps immemorials, encara romanen noves (v. 47). L'ús metafòric transcendeix l'instrument nàutic: són quelcom més que farcells de lona que cobren vida per l'acció del vent. Són, o millor dit esdevenen, un símbol.

A partir d'aquest moment, ja no es refereix tant al mitjà de transport com al fi en si mateix: el viatge. La referència al periple d'Ulisses es feia d'esperar, però l'encert rau en què l'insinua més que no el recrea. Així, llegim la primera referència homèrica quan diu: «penélopes idiotas / rezan por un novio que es pescador de noches vacías.» (vv. 67-68). No obstant això, entre els versos setanta-cinc i vuitanta, aprofundeix en el significat espiritual del viatge homèric, amb versos corprenedors que palesen el desig secret del viatger que, per bé que s'allunye de la costa, sempre té en ment el camí de tornada.

---

<sup>78</sup> Aquest fragment fa referència al mite de la tradició grega que explica l'engendrament de la deessa Afrodita a partir de la mutilació dels òrgans sexuals d'Urà a mans del seu fill Cronos. Els òrgans sexuals d'Urà, després de mutilats, caieren a la mar i amb el semen que se'n va desprendre va engendrar Afrodita. Recent eixida de la mar, fou duta pels Cèfirs a l'illa grega de Citera, on se li retia culte en l'antiguitat. Segons la tradició, «Déus i homes l'anomenen Afrodita, deessa nascuda de l'escuma, i Citerea de bella corona, perquè nasqué de l'escuma i perquè s'adreçà a Citera.» (Hesíode 2006: 48).

En canvi, els versos finals matisen el discurs mantingut al llarg del poema i ens situen en la perspectiva de qui contempla l'espectacle etern de les ones des d'una talaia privilegiada que li permet prendre'n distància i lliurar-se a l'abandó místic. Veiem com ho reflecteix en aquests versos: «Y así desde esta azotea tuya, con los ojos / y el corazón anclados en tus ramas, / oh mar, / siento corroborada mi alma en tu regazo» (vv. 81-84). El poeta ja no pretén justificar la fascinació per la mar, fins i tot diríem que, una vegada conclòs el discurs, sembla voler aturar el poema i deixar que parli el silenci, un silenci lleugerament interromput per les embranzides cícliques de les ones i la remor del vent. Comptat i debatut, l'isolament que li proporciona la contemplació de la mar, sense mites ni interferències, el fa sentir-se joiós i regraciat amb ell mateix.

### «Poemas en la Navidad del Señor» (*VCL, desembre 1946*)

#### I. Camino de Belén

##### a) O Felix Culpa!

No tu amor ni tu grito, tu pecado  
cñió a Dios confin de hora estremecida.  
Feliz tu culpa, Padre, pues que vida  
en tu arcilla es ya el vuelo edificado

del Verbo. ¿Y en qué aurora ha naufragado  
tu sangre? ¿Qué delicia conseguida,  
qué memoria o qué frío se convida  
en vacación de angustia a tu costado?

Los ojos de esos ángeles ancianos  
que ignoran la caricia de la prisa,  
erguidísimos, dulces, se te pegan.

Y a tu orilla, tus hijos más lejanos,  
Hombre Adán, convocados en precisa  
hambre de claridades, ciegos, llegan.

b) Esperanza de los Hombres Viejos

Y llegan, desclavados de sus venas  
arrastrando en sus frentes tibios mundos  
cansados, soledades, quizás inmundos  
vientos de nada. Curvan sus serenas

voces opacas ecos de cadenas  
de sombra o de presagios infecundos,  
y cada hora que pasa más profundos  
de sed deja sus huesos y más llenas

sus manos de vacío irrestañable.  
Procesión de patriarcas derribados:  
sangre yerta o secreto inevitable

que el templo en plenitud asumirá.  
Se alza un tremor de labios calcinados:  
La sazón prometida, ¿adviene ya?

c) José, hijo de David

Vos, el Último, el Cándido, el Oscuro,  
que en alto amor quebró la suma rosa  
de los siglos y en cuyos dedos posa,  
como un vasto silencio, el más seguro

riesgo de eternidades. Y si duro  
o agraz, vuestro camino es rumorosa  
antología de ortos: cada cosa  
en el redor de vuestro gesto puro

se redime y desnuda en sus fervores.  
La Esposa ya apacienta los mejores  
sonrisas, añorosa de ese vivo

lirio que ensueña. ¡Y qué consuelo arcano  
el vuestro, qué dolor o gozo humano  
se os clava en el divino, oh Putativo!

## II. Belén de veras

### a) Villancico de salón

El camino acaba y deja  
ceniza de aire en los labios.  
Abierto, el Portal concierta  
concilios de cielos altos.

Apremios de gozo y rima  
blandamente se insinúan.  
Palomas largas, dulcísimas,  
rozan, muerden aleluyas.

¡Tanto claror desterrado,  
en esas alas! ¡Y estrenos  
de azules! ¡Y un claro acopio  
de Gloria in excelsis Deo!

Rabadanes, zagalejas.  
Panderos que por sonajas  
llevan estrellas, rabeles  
como rosas destrenzadas.

Presentes de alegoría,  
y esa danza diezochesca.  
El viento tiembla, horadado  
por tanto alegría nueva.

¡Qué cansancio de azucenas  
sueña el alba! ¡Cómo envidian  
las estrellas ese vuelo  
de las manos de María!

San José, Barbas de lino  
y de luna: corazón  
de silencio en su silencio:  
pedacitos de dolor.

Sobre el cielo se desgarran

un violín o llama frágil.  
(Et in terra pax homi-  
nibus bonae voluntatis)  
Sobre el cielo se desangra  
un arcángel fino, frágil.

b) Villancico con estribillo de Góngora

*¿Qué diremos del clavel  
que nos da el heno?*

Diremos que del alba lleno  
trasciende al cielo, y en él  
festón de caricias pone;  
que confina el arbol  
a sus labios; que del sol  
y las palomas dispone  
para ceñirnos mejor;  
y que vencido de amor  
se nos ofrece en la hiel  
de su dolor más sereno.

*¿Qué diremos del clavel  
que nos da el heno?*

III. Nochebuena corriente

Rodajas de frío y luna,  
panderos de arcángeles altos.

La noche abre sus esquinas  
a un viento de perros y gallos,  
el cielo se escurre tierno y torcido

sobre una nube demorada.  
Una rendija de silencio  
nos guillotina las manos  
o se nos clava en los ojos

vacíos de tanto soñar.

¡Oh qué sazón de rosas  
vencidas, de vuelos carcomidos,  
de nostalgias olvidadas  
ha escapado  
de un largo mañana!  
¿No se alzan de nuestras  
riberas, como aves de sangre,  
horas –mejillas– consagradas  
por un tedio repetido?

Todo se cala de azul  
y de alas, y al romper las doce  
diciembre se ha detenido:  
sus dedos de ceniza dura  
huyen celaje abajo.

(El Jesúsín sonríe  
Y nadie le hace caso).

Después, un clamor de campanas  
aterriba en los tejados  
–la noche, presintiéndose eterna,  
se disponía a fumar–  
y los arcángeles de los panderos  
son tentados de bostezar.

Com que l'antologia *Obra pia* (1989) aplega la poesia religiosa de Fuster escrita sols en català, aquests poemes han passat totalment desapercebuts, tot i ser els primers que publicà d'aquesta temàtica. En realitat, sorgeixen d'un encàrrec d'Albi, que dedicà el número de desembre de 1946 de *Verbo* a la festivitat nadalenca. En la carta del 24 d'octubre d'aquest any, Albi l'avisava que: «el próximo número saldrá en Diciembre, e irá integramente dedicado a “Navidad”». Así es que ya sabes que todo el original que me

mandes ha de versar sobre ese tema (Albi 1946e: s. p.)» A més de Fuster, la resta dels col·laboradors recolzaren la idea amb textos poètics d'inspiració nadalenca.<sup>79</sup>

«Poemas en la Navidad del Señor» és un tríptic nadalenc format per tres peces que tenen com a lligam el viatge de Josep i Maria a Betlem i el naixement de Jesucrist la Nit de Nadal. No es tracta, tanmateix, d'una mera narració dels fets tal com els llegiríem en els evangelis. La intenció de Fuster és una altra: no li interessa tant el relat dels fets –tot i que el poema en respecta l'ordre cronològic– com la possibilitat de poetitzar-los i oferir-ne una visió particular. Aquest és l'atractiu del poema: comprovar com escriu una obra digna a partir d'un encàrrec relativament urgent.

Si particularitzem en la primera part del tríptic, «Camino de Belén», observem que està formada per tres sonets perfectament construïts en versos hendecasil·labs i rima consonant. El primer d'ells, titulat «O Felix culpa!», és una síntesi particular d'un dels himnes més antics de la tradició litúrgica romana, el pregó pasqual o *Exultet*, que es canta en la Vigília Pasqual per a convidar els feligresos a alegrar-se pel compliment del misteri pasqual i a rememorar els prodigis acomplerts en la història de la salvació. El títol del sonet al·ludeix a un vers de l'himne, que forma part de l'estrofa següent: «O de certe necessarium Adae peccatum, / quod Christi morte deletum est! / O felix culpa / quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem!».<sup>80</sup> El poeta, a partir d'aquests versos, ofereix la seua visió sobre la redempció dels pecats de la humanitat –encarnada en la figura d'Adam– gràcies a l'acció salvífica de Crist.

El segon sonet, «Esperanza de los Hombres Viejos», se centra en la promesa de l'adveniment del Messies, que, com una saó inesperada, revifarà als qui, vells i esgotats, l'han sabut esperar llargament. Per últim, el tercer sonet, «José, hijo de David», tal com n'indica el títol, focalitza l'atenció en la figura enigmàtica i silenciosa de Josep. Així, la primera part és un pòrtic que introdueix els esdeveniments bíblics relatius al naixement de Jesucrist. La segona part, «Belén de veras», està conformada per dues nades. La primera, que porta per títol «Villancico de salón», situa el lector al portal de Betlem on Maria donà a llum a Jesús; la segona, titulada «Villancico con estribillo de Góngora», està relacionada amb la primera, i emfasitza el fet paradoxal que el rei dels cristians haja

---

<sup>79</sup> En el mateix número es publicaren els poemes «Romeros de Belén» (Manuel Molina), «Canción de Navidad» (Arcadio Pardo), «Alba de redención» (José Albi), «Testamento de Belén» (V. Ramos Pérez), «Natividad» (Adrián Miró), «Romance de los Reyes Magos» (Santiago Bru i Vidal) i «Las lágrimas de la Virgen» (Juan Sansano).

<sup>80</sup> La traducció és nostra: «Fou necessari el pecat d'Adam, / que ha sigut esborrat per la mort de Crist. / Feliç la culpa que va merèixer tal Redemptor!»



nascut en un portal tan humil i poc adient a la seua condició. El poema comença amb la tornada d'una de les sis nades que Góngora va dedicar al naixement de Crist, i que diu així: «¿Qué diremos del clavel / que nos da el heno? / Mucho hay que digamos de él, / mucho y bueno.» En aquest cas, Fuster incideix en el sentit dels versos de Góngora, que identifiquen el «clavel» amb Jesucrist i l'«heno» amb el portal en què va nàixer.

Pel que fa a l'últim poema del conjunt nadalenc, «Nochebuena corriente», no se ceneix al motlle d'una composició mètrica determinada, com ara el sonet i la nadala de les dues primeres parts. Aquest últim poema se centra en el moment del naixement de Jesucrist, en el trànsit de les dotze campanades que anuncien l'arribada del Messies i desfermen la joia que s'estén pels racons de la nit. «Nochebuena corriente» finalitza el recorregut iniciat en la primera part del tríptic amb el viatge a Betlem de Josep i Maria. En definitiva, en «Poemas en la Navidad del Señor» Fuster basteix un retaule nadalenc inspirat en tradicions literàries religioses com l'*Exultet* i en diversos poemes de Góngora dedicats al naixement de Crist.

#### «Presencia de la Muerte» (*VCL*, gener-febrer 1947)

En realitat, «Presencia de la Muerte» és la versió en castellà de «La presència persistent», un poema inèdit datat en 1945 del qual es conserva una còpia mecanoscrita al Centre de Documentació Joan Fuster. Ara per ara, en desconeixem les causes per les quals va romandre inèdit. Tan sols sabem que entre la versió en català, que pressuposem l'original, i la versió en castellà de *Verbo* van transcórrer dos anys com a mínim. Per uns motius o altres, Fuster es veié obligat en nombroses ocasions a guardar al calaix poemes i poemaris sencers. I no només per les restriccions de la censura, sinó també per l'absència de publicacions idònies. En aquest sentit, no seria d'estranyar que la llargària del poema que ens ocupa dificultara la publicació en determinats diaris o revistes, tal com li va ocórrer amb algunes poesies que no pogué publicar en l'*Almanaque de Las Provincias*. En canvi, qüestions lingüístiques al marge, *Verbo* no li presentava aquesta mena d'entrebanes, ja que exercia la direcció de la revista junt amb José Albi.

«La presència persistent»

En esta voz mía, larga, abandonada, tibia  
como un pedacito de sueño  
o como un niño nuevo y deshabitado todavía,  
en esta voz mía, Señor, en esta voz mía,  
súbitamente reconocí el grito. Me venía quizá  
de algún rincón cercano, de ese desnudo  
litoral donde reposa mi sangre.  
Era el momento de los sollozos antiguos,  
[derrumbados  
ruiseñores, en que un hueco cansancio lento  
me vestía.  
Todo me era sabido, repetido. Igual que en esa  
tarde tendida entre tus dedos y tu aliento, y  
[eternamente  
vigente en los almanaques de la adolescencia.  
Y de pronto, Señor, mi voz, esta voz mía.  
¿Mía aún? ¿Qué nube, qué caballo interminable,  
qué espiga imprevista desgarró su vuelo,  
o qué otro corazón o qué locura?  
Yo ignoraba. Ignoraba el escondido  
horror que se arrastra entre los hombros  
hondos de los solitarios. Ni sabía de ese viento  
desclavado de una angustia que devora  
el paisaje de las fotos viejas. Ni pensé nunca  
que fuese tan difícil conservar intacto el ocio,  
disecar el dulce escorzo de un recuerdo. Yo iba,  
cantaba, rezumaba lejanas sonrisas o silencios,  
descansaba.  
(En mi boca ahogaban su paz última, su leve  
gusto de ceniza lenta, mis veintitrés años.)  
Siempre había soñado perderme en una esquina  
de noche tuya, como un ala de labios  
se pierde en el aire delgado de un amor;  
o quedarme: sí, eso, quedarme, quedarme  
con el alma llena de un minuto –este minuto,  
mío, tan frágil, tan cándido–, quedarme,  
y quedarme alto en tu filo, hijo:  
o mejor, en vuelo, un vuelo como el que en claro

En aquesta veu meua, llarga, abandonada, tèbia  
com un trosset de son  
o com un infant nou i deshabitat encara,  
en aquesta veu meua, Senyor, en aquesta veu meua,  
vaig reconèixer súbitament el crit. M'arribava potser  
d'algun racó pròxim, d'aqueix desert litoral  
on reposa la meua sang.  
Era el moment dels sanglots antics, enderrocats  
[rossinyols,  
en què un buit cansament a poc a poc  
em vestia.  
Tot m'era sabut, repetit. Igual que en aqueixa  
tarda estesa entre els vostres dits i el vostre alé, i  
[eternament  
vigent als almanaques de l'adolescència.  
I de sobte, Senyor, la meua veu, aquesta veu meua.  
¿Meua encara? ¿Quin núvol, quin cavall interminable,  
quina espiga imprevista esguerrà el seu vol,  
o quin altre cor o quina follia?  
O jo ignorava. Jo ignorava  
l'escondida horror que s'arrossega  
entre els muscles profunds dels solitaris. No, no  
sabia res del vent davallat d'una angoixa que devora  
el paisatge de les fotos velles. Ni mai no havia pensat  
que fos tan difícil conservar intacte l'oci,  
dissecar el dolç escorç d'una recordança. Jo marxava,  
cantava, traspuava llunyans somriures o silencis,  
descansava.  
(En la meua boca ofegaven llur pau última, llur gust breu  
a cendra lenta, els meus vint-i-tres anys.)  
Sempre havia somniat perdre'm en un cantó  
de la nit vostra, com una ala de llavis  
es perd en l'aire prim d'un amor;  
o quedar-m'hi; sí, això, quedar-m'hi, quedar-m'hi  
amb l'ànima plena d'un minut –aquest minut,  
meu, tan fràgil, tan càndid–, quedar-m'hi,  
i quedar-me alt en el vostre tall, fix:  
o millor, en vol, un vol com el que

viaje la manzana verde da entre unas manos  
de muchacha. Pero el grito  
¿qué, sino como esasavecillas  
decididamente turbias, que arrollaron  
su frío a mis muñecas? ¿qué, sino como una uña  
atroz, hundiéndose, infinita, en mi sangre?  
Me paré. Detrás de cada latido, arañaba  
un pez de luna y cielo, y hasta en las breves  
corolas del ocaso se engarzó un mundo  
hecho como de pequeños secretos viejos.  
¿Era esto, Señor, tu llamada?  
Y la muerte, ¿sólo manos que pierden  
sus dulces cinturas amantes? ¿sólo los ojos  
con un musgo creciéndoles hacia dentro?  
¿O acaso, también, una nueva ventana:  
una ventana que dé sobre un río misterioso,  
[tranquilo,  
donde vaguen, prístinas, quemándose,  
tus doce rosas de cristal y arena?  
¿O será un sueño largo, largo, hincados  
los brazos en tus costados  
y la frente perdida sobre tu frente?  
Esta voz, Señor, esta voz mía  
que siempre prefirió tu bosque de pozos  
[ordenados,  
ahora quedó, sorprendida, sobre su eco.  
¿Y mis raíces? ¿Y ese espanto  
que aguza mis cien puntos cardinales?  
¿Y ese nido de melancolía y tedio  
que se instaura en las ingles y en la boca  
de los muertos jóvenes?  
¡Oh Señor, que mi voz ha resumido en esa  
huída, el pasmo antiguo que tiene a los cipreses  
detenidos en su vuelo a medias!  
(Pero, de todos modos, Dios, ya estoy listo, ya  
[tengo  
mi esqueleto engrasado y pronto...)

en clar viatge  
fa la poma verda entre unes mans de nena. Però el crit  
¿què, sinó com aqueixos ocellets  
decididament tèrbols que lligaren  
llur fred als meus punys? ¿què, sinó com una ungl  
atroç, enfonsant-se, infinita, en la meua sang?  
Em vaig aturar. Darrere de cada batec, esgarrapava  
un peix de lluna i llot, i fins en les ràpides  
corol·les de l'ocàs s'enfilava un món  
fet com de petits secrets vells.  
¿Era això, Senyor, que em convocàveu?  
I la mort, ¿només mans que perden  
llurs dolces cintures amants? ¿només els ulls  
amb una molsa creixent-hi cap a dins?  
¿O potser, també, una nova finestra:  
una finestra sobre un riu misteriós, tranquil,  
on vaguen, prístines, cremant-se,  
les vostres dotze roses de cristall i arena?  
¿O serà un son llarg, llarg, ficats  
els braços als vostres costats  
i el front perdut sobre el vostre front?  
Aquesta veu, Senyor, aquesta veu meua  
que sempre va preferir el vostre bosc de pous  
[ordenats,  
ara ha quedat, sorpresa, sobre el seu eco.  
¿I les meues arrels? ¿I aqueix espant  
que afua els meus cent punts cardinals?  
¿I aqueix niu de melangia i tedi  
que s'instaura als engonals i a la boca  
dels morts joves?  
Oh Senyor! La meua veu ha resumit en aqueixa  
fugida l'esbalaïment antic  
que té els xiprers parats en llur vol a mitges.  
(Però, de tota manera, Senyor, ja estic a punt, ja tinc  
el meu esquelet engreixat i prest...)

Més enllà del fet inusual que un jove d'escassos vint-i-tres anys experimente de manera tan immediata l'alé de la mort, ja constatarem la preocupació pel pas del temps en «Poema», publicat en el número de *Verbo* d'abril-maig de 1946. Aquest precedent ens posa alerta sobre la possibilitat que el tractament de la mort no era un fingiment en el Fuster jove, sinó una obsessió ben real. De fet, si en «Poema» indicàvem la presència incipient d'un existencialisme cristià, la tendència sembla confirmar-se en «Presencia de la Muerte». A més, ambdues composicions comparteixen el recurs retòric del diàleg monologat amb Déu com a pas previ al despullament interior. Així ho mostren els set primers versos en què el poeta confessa a Déu que ha reconegut en la seua veu un crit sorgit de l'ànima, un crit que el travessa com una escaleta i el rescata de la buidor i de la monotonia. Una situació similar també l'havíem detectat en «Orilla de este amor», quan es referia al tedi que se li enfilava als ulls i li feia veure la vida com un paisatge repetit. En «Presencia de la Muerte» ens trobem amb la mateixa situació de fàstic enmig de la qual irromp, poderosa, una veu interior desconeguda: «Y de pronto, Señor, mi voz, esta voz mía.» (v. 14).

Aquest vers és un punt d'inflexió en el poema, en tant que la naixença de la nova veu trasbalsa els fonaments del seu món i li mostra una realitat de dolor fins aleshores desconeguda (vv. 18-24). I és que, just abans de la revelació interior, el poeta «iba, / cantaba, rezumaba lejanas sonrisas o silencios, / descansaba.» (vv. 24-26). Però, ara, ja no li és permès cap plàcid descans. La nova situació de lucidesa, encara que trenca amb la letargia en què vivia instal·lat, no li reporta pau interior; al contrari, n'augmenta el neguit i li fa preguntar-se si el crit no és, en el fons, una crida del Senyor indicant-li que ha arribat l'hora suprema. (v. 47) Traspalsat per la crisi que experimenta, es pregunta, mitjançant diverses metàfores consecutives, pel significat real de la mort, i dubta si serà unes mans que perden la cintura de l'amant (vv. 48-49), uns ulls somorts als quals els creix vesc cap endins (vv. 49-50), una finestra a un riu misteriós (vv. 51-54) o un somni recolzat sobre Déu. (vv. 55-57) Malgrat la presència torbadora de la seua pròpia mort, no desisteix del propòsit d'acabar-la a pit descobert, tal com llegim en els dos versos que clouen el poema en què s'adreça a Déu per a dir-li que està llest per al funest desenllaç: «(Pero, de todos modos, Dios, ya estoy listo, ya tengo / mi esqueleto engrasado y pronto...)».

«Tres poemes» (VCL, abril-maig 1948)

Aquest conjunt de poemes està format per tres sonets sense distribució estròfica, ja que els versos se succeeixen ininterrompudament. Els tres estan escrits en decasíl·labs a la italiana, sense cesura i amb accent a la sisena síl·laba, un dels metres més presents en la poesia fusteriana. Des del punt de vista temàtic, el primer i el segon sonet parteixen d'un acostament espiritual a la natura: el primer, a través del «Càntic de les Criatures» de sant Francesc d'Assís, i el segon, amb una oda a l'olivera. En canvi, el tercer reprén l'existencialisme cristià de «Poema» i «Presencia de la Muerte». Segons apareix al peu dels sonets, les traduccions estan signades per V. T. M., inicials que molt probablement eren una estratègia de Fuster per a no signar ell mateix les traduccions dels seus poemes.

Més d'un any va transcórrer des de la publicació de «Presencia de la Muerte» en el número de gener-febrer de 1947 fins l'aparició dels «Tres poemes» dedicats a Conrad Martínez,<sup>81</sup> un silenci que atenyia tan sols a la publicació de poemes en *Verbo*, ja que al llarg de 1948 va escriure, probablement, el gruix del seu primer poemari, *Sobre Narcís*. A més, en aquest mateix any publicà diversos poemes en altres mitjans de premsa, com ara l'*Almanaque de Las Provincias* o la revista *Esclat*. Com que els «Tres poemes» es van publicar en català i en castellà conjuntament, n'acarem les versions.

«A Sant Francesc d'Assís, en llegir el Càntic de les Criatures»

«A San Francisco de Asís, al leer el Cántico de las  
Criaturas»

Quina brisa o abril, quin fremiment  
de vols inestroncables i de roses,  
quina amor, en passar entre les coses,  
vas descenyint i alçant eternament!  
Quina desvetlladissa de commoses  
pregoneses, quin somni transparent,

¡Qué brisa o abril, qué estremecimiento  
de vuelos irrestañables y de rosas,  
qué amor, al pasar entre las cosas,  
vas desciñendo y alzando eternamente!  
¡Qué desvelamiento de conmovidas  
profundidades, qué sueño transparente,

---

<sup>81</sup> Conrad Martínez Matoses, nascut a Sueca el 1930, fou amic de joventut de Fuster, seminarista i estudià en la Facultat de Dret de la Universitat de València junt amb Josep Garcia Richart, que formava part del cercle d'amistats fusterianes. En els cinquanta es traslladà per motius laborals a Barcelona, circumstància que aprofitava Fuster per a sol·licitar-li encàrrecs puntuals.

quin record ordenat es va refent  
pertot on l'esguard teu duus i reposes!  
Deler i fregadís de llum quieta:  
vora el llavi que sap el món ofert  
es desplega aquesta alba que no mor.  
La teva veu –Germana Veu...– s'enceta  
i tot, de sobte, es fa més clar i gerd.  
Canten Déu i un ocell sobre el teu cor.

qué recuerdo ordenado se va rehaciendo  
allí donde llevas y reposas tu mirada!  
Anhelo y roce de luz quieta:  
junto al labio que sabe ofrecido el mundo,  
se despliega esta alba que no muere.  
Tu voz –Hermana Voz...– se enceta  
y de súbito todo se hace más claro y lozano.  
Dios y un ave cantan sobre tu corazón.

Des del punt de vista estrictament formal, és un dels sonets més aconseguits de la primera època de Fuster. Empra la combinació de rima *ABBA BAAB* per als quartets i tres consonàncies diferents per als tercets segons l'esquema *CDE CDE*. Tal com indica explícitament el títol, Fuster poetitza les seues impressions de la lectura del «Càntic de les Criatures» de Sant Francesc d'Assís i reflexiona sobre el testament espiritual del sant italià, una reflexió que sobrepassa l'aspecte naturalista més epidèrmic de l'himne al Sol i connecta amb l'espiritualitat còsmica. En aquest sentit, a partir del segon quartet, s'hi refereix a la intel·ligència contemplativa de sant Francesc, que observa la naturalesa amb la clarividència sorgida d'un cor pur capaç de desxifrar els missatges insondables del Creador. Aquest és l'aspecte més rellevant de la visió fusteriana del càntic: remarcar la intel·ligència innata del sant, que, com llegim en els versos seté i huité, és capaç de copsar l'essència profunda dels elements de la natura sobre els quals reposa l'esguard.

En definitiva, allò que el poeta vol dir en el poema ho perfila amb claredat en els dos tercets en què destaca la veu il·luminadora de sant Francesc, comparada amb una alba que no mor (v. 11), una veu intuïtiva, amorosa, deslligada de prejudicis i tocada per la gràcia de Déu, una veu que parla de les pregoneses més secretes de la Creació i de les seues criatures.

«L'olivera»

«El olivo»

Germana de la nit i de la roca,  
feix de braços parats sota un desfici  
de son i somni, feta a l'exercici

Hermano de la noche y de la roca,  
haz de brazos parados bajo un desasosiego  
de sueño y ensueño, hecho al ejercicio

de gaudir-t la mort seca en la soca,  
 vella olivera!–, l’oci que es reclina  
 contra la tarda eterna del paisatge,  
 et fixa o clou enllà de l’esclavatge  
 del temps, i et duu sa joia clandestina:  
 jo voldria una vida com la teva  
 –miracle de perfil que és sola treva,  
 sobre els segles, de veu i nuditat,  
 d’eixutesa tranquil·la i vols exactes–,  
 una vida escampada en cels intactes  
 i el mar, llunyà, estrenyent la soledat.

de gozarte la muerte seca en el tronco,  
 viejo olivo!–, el ocio que se reclina  
 contra la tarde eterna del paisaje,  
 te fija o cierra más allá de la esclavitud  
 del tiempo, y te da su alegría clandestina:  
 yo querría una vida como la tuya  
 –milagro de perfil que es sola tregua,  
 sobre los siglos, de voz y desnudez,  
 de enjutez tranquila y vuelos exactos–,  
 una vida esparcida por cielos intactos  
 y el mar, lejano, apretando la soledad.

Un dels trets més remarcables d’aquest sonet és que no té una unitat sintàctica en cada vers, atès que està format per una sola frase, la qual cosa violenta la dicció a través d’encavalcaments i digressions discursives. Tanmateix, la lectura no és tan entrebancada com podria semblar *a priori* gràcies al ritme intern del poema. Respecte a la combinació de rima, fa servir quatre consonàncies per als quartets i tres per als tercets d’acord amb l’esquema *ABBA CDDC EEF GGF*.

«L’olivera» és una oda a la solemnitat majestàtica i ancestral de l’arbre mític. En el primers vers, el poeta focalitza l’atenció en aquestes qualitats i li atorga, a l’olivera, el títol de «germana de la nit i de la roca». La solemnitat està emfasitzada per l’estatisme mil·lenari del brancatge esponerós, que és comparat amb un «feix de braços parats sota un defici de son i somni» (vv. 2-3), i pel context metafísic en què està ubicada: l’oci d’una «tarda eterna» que la «fixa o clou enllà de l’esclavatge del temps» (vv. 5-8). Amb aquests elements idíl·lics, el poeta s’amera de la «joia clandestina» de l’olivera (v. 8).

Una vegada descrita la vetusta sol·litud de l’olivera, en el primer vers del primer tercet el poeta confessa l’afany per posseir la seua tranquil·litat quan escriu: «jo voldria una vida com la teva». Recorre així al tòpic del *beatus ille*, en tant que intenta fugir de tot allò superflu i accessori a través de la recerca d’una soledat escollida que li permeta dreçar-se sobre el pas del temps. Malgrat la llunyania de la mar, que fa encara més palés el silenci arcà del seu aïllament, el poeta es voldria tan impertorbable com l’olivera que resisteix l’embranzida dels dies sense a penes vinclar-se.

«Elegia íntima»<sup>82</sup>

«Elegía íntima»

Jo sé, Senyor, que moro immensament  
d'aquesta mort que duc fixa, sencera,  
entre els ossos i el vol, com una quera  
lenta, com un silenci persistent;  
sé que ningú no em busca ni m'espera,  
sé que per mi no bat cap pensament;  
jo sé com se me'n van inútilment,  
quan s'arma de bell nou la primavera,  
les mans, darrere una altra mà intranquil·la  
o una galta constant o una cintura;  
jo em sé, Senyor, doblat sobre un llarg plor.  
I per a què una veu només d'argila,  
per a què aquesta rosa dòcil, dura,  
per a què vull, Senyor, aquest meu cor?

Yo sé, Señor, que muero inmensamente  
de esta muerte que llevo fija, entera,  
entre los huesos y el vuelo, como una carcoma  
lenta, como un silencio persistente;  
sé que nadie me busca ni me espera,  
sé que por mí no late ningún pensamiento;  
yo sé como se me van inútilmente,  
cuando se arma otra vez la primavera,  
las manos, tras otra mano intranquila  
o una mejilla constnate o una cintura;  
yo me sé, Señor, doblado sobre un largo llanto.  
Y ¿para qué una voz sólo de arcilla,  
para qué esta rosa dócil, dura,  
para qué quiero, Señor, este corazón mío?

Potser l'aspecte formal més novedós, a part de la manca de distribució estròfica, és l'ús invertit de la consonància del segon quartet. Així, mentre que la combinació de rima del primer quartet segueix l'esquema *ABBA*, la del segon presenta la combinació *BAAB*. Tot i la flexibilitat formal del sonet al llarg del segle *XX*, aquesta particularitat constitueix una raresa.

Amb aquest poema Fuster reprén l'existencialisme cristià inciat en «Poema», i intensificat en «Presencia de la Muerte». Es confirma, així, una tendència que prepara, en certa manera, el terreny a *Sobre Narcís* (1948), un poemari en què conjuga elements de la tradició mitològica grecollatina amb reflexions filosòfiques existencialistes. Però, en «Elegia íntima» hi ha una condensació dels motius tractats en «Poema» i «Presencia de la Muerte» que atribuïm a la necessitat de sotmetre's al motlle formal del sonet i al fet que, entre aquest sonet i el primer poema existencialista, hi ha dos anys de distància, és a dir, el temps escaient per a depurar concessions preciosistes.

---

<sup>82</sup> Aquest poema fou inclòs posteriorment en la secció II d'*Ales o mans* (1949).



En els onze primers versos, que formen la primera part del poema, observem que el poeta recorre de nou al recurs retòric del diàleg monologat amb Déu. No és sobrera, en aquest sentit, l'anàfora del pronom personal «jo», que confereix intensitat al món en crisi del poeta, que recorre a la figura de Déu com l'últim ferro roent al qual agafar-se abans d'esfondrar-se. I ho farà contant-li les seues misèries perquè sap que ningú no el busca ni l'espera i que no bat per ell cap pensament (vv. 5-6). La situació que viu no és de desassossec, sinó de desolació. Així ho expressa en el primer vers quan confessa: «Jo sé, Senyor, que moro immensament». La intensitat inicial és mantinguda amb pols ferm fins arribar al patetisme del vers onzé, quan el poeta pregunta a Déu de què li serveix la capacitat d'estimar si no és correspost. En el fons, en la poesia lírica de Fuster batega sovint el desencís de l'amant decebut.

**«(Conato de imprecación)»** (*VCL, novembre-desembre 1948*)

Ni el alfarero puede saberlo ni las vacas  
Son vacas sino bueyes de repente  
Ni aquel humo gotea hacia arriba  
Más de lo normal  
Y ese letrero  
No está en latín sino en geranios  
Sino en recuerdos usados sino en lágrimas

El árbol que apenas existe en el centro  
Es la mejor máquina  
Así opinamos todos todos todos  
Menos usted señor presidente o gordo  
De tantos consejosdeadministración y fiestas  
Usted que vive sobre su sombra  
Sobre sus hojitas  
Sus delicadas hojitas verdes

Usted plantó un paraguas y crecieron  
Chimeneas sumisas y tractores  
Y una mujer con una mano en la cadera  
Como suele ocurrir en todos estos casos  
Pero el árbol lo plantó un viejo hombre

Que tampoco leyó a Virgilio  
Como nosotros cuando éramos puros  
Pero que amaba el estiércol y las uvas  
Y el cuero y la harina y las adelfas  
Que no tenía esposa sino árbol  
Y que murió de un càncer o una estrella

Cuando las sirenas sorben todo el silencio  
Del mediodía  
Abandonamos los apuntes y las pensiones  
Y vamos hacia el árbol y besamos  
Reverentemente su fuerza o su respaldo  
Y damos palmaditas cariñosas a la grúa  
Pues la pobre no tiene la culpa  
Después le despreciamos un rato a usted

Porque usted se puso corbata un día  
Y ese día las fábricas fueron más altas  
Otro día empezó a leer un libro  
Y tuvieron que inventar la luz eléctrica

Entre el cielo y la hierba falsamente idílicos  
Sólo viven las piedras y esa grúa  
Y los depósitos de aceites y el acero  
Y seis ingenieros  
Y las muchachas que viven con ellos  
Y usted  
Ni el río río ni el carro ni una paloma  
Ni nuestros muslos o reposos  
Ni una columna inútil ni el relente  
Tienen aquí un sitio

Nosotros somos verdaderos  
Trozos de árbol trozos de sexo  
Trozos de ceniza  
Pero ni siquiera le tenemos odio  
O miedo o antebrazo a usted  
Se lo cedemos todo  
La lluvia que ayude a sus embalses  
La rueda para su chófer

Las espinas del pescado  
El humo para sus motores y despachos  
Y el privilegio de experimentar ante el campo  
Sentimientos agradables  
Como Beethoven  
Y le cedemos también otra tres inmundicias  
De nombre prohibido

Nosotros somos lentos y fríos  
Tenemos la sangre demasiado antigua  
Y los ojos sabios como los de las estatuas  
Ahora no nos interesa más que un diccionario  
De la rima para escribir sonetos  
Y cantar las cosas más hermosas  
Que son las que usted niega  
La luna sobre el estanque el color lila  
Las hormigas y una rosa  
La sal vendida al detall  
Las novelas de Proust el silencio la verdad  
Los cines de reestreno  
Y los jóvenes impenitentes

Ni el alfarero lo sabe ni usted  
Ni sus amigos o dientes  
Ni casi nosotros.

No hi ha dubte que el surrealisme fou un dels moviments artístics i literaris que més interessà Fuster des de jove. Així ho corrobora el fet que, uns mesos abans de donar a conèixer aquest poema, ja havia publicat l'article «El surrealismo y lo demás» dins la secció «Sentido y realidad de Europa», que obria el número de juliol-agost de 1948 de *Verbo*. El títol de la secció no és casual si tenim en compte que Fuster sempre es mostrà interessat en conèixer, en la mesura possible, les tendències estètiques predominants a Europa. A més, en el mateix número en què aparegué «(Conato de imprecación)», Albi publicà l'article «Una introducción al surrealismo de España». I dos anys després, en el número 19-20 de *Verbo* dedicat a Gerardo Diego, que eixí a la llum en desembre de 1950, hi trobem l'article de Fuster «El tercer Diego (incompleto)» en què estudia la seua producció poètica surrealista. També és remarcable que, en el mateix article, Fuster

anuncia la preparació de l'*Antología del surrealismo español* que edità amb Albi l'any 1952: «Ha sido estudiando la confección de una *Antología del surrealismo español* que se me presentó, como problema insoslayable, un nuevo aspecto del caso Diego.» (Fuster 1950b: 44). Per últim, en el número 22 de *Verbo*, publicat en estiu de 1951, Fuster va col·laborar amb l'article «Un rato de reto», que era una invectiva demolidora contra els posicionaments estètics de Salvador Dalí. Per tant, queda clar que el surrealisme fou un dels principals focus de reflexió dels inicis literaris de Fuster.

A més, cal tenir present que «(Conato de imprecación)» és el primer poema de Fuster de clara influència surrealista. Enric Balaguer n'ha assenyalat les característiques que l'apropen als postulats surrealistes:

En el poema es fa servir l'automatisme, però es tracta d'un automatisme controlat –i més controlat per posar un exemple que *Pasión de la tierra*, de Vicente Aleixandre–. Aquest automatisme controlat és una manera d'escriure bo i aprofitant les conquestes líriques del surrealisme que Fuster farà servir al llarg de la seua producció poètica, en menor mesura, o de forma més deslluïda (sic), en els primers llibres: *Sobre Narcís*, *Ales o mans*, *Terra en la boca*, i *Escrit per al silenci*, i que intensificaria a *Ofici de difunt*, *Poemes per fer* i *Tres poemes inútils per a dos pintors que volen reinventar el món*.

Al costat de l'escriptura –que junt amb la confecció d'imatges, l'exposició discursiva o tècniques com ara l'inventari l'autor utilitzarà en altres poemes– la composició té encara una afiliació surrealista en l'esperit de rebel·lia, un dels pressupostos centrals en la teoria de Breton. (Balaguer 1991: 97)

D'acord amb les paraules de Balaguer, i encara que sembla una contradicció en els termes, hi detectem un «automatisme controlat», en tant que Fuster empra la tècnica de l'escriptura automàtica sense portar-la a l'extrem de la intel·ligibilitat absoluta. En altres paraules, hi ha una presència mínima d'elements de consciència acumulats en el subconscient que flueixen de manera automàtica, però és superior la voluntat de mostrar els racons més inaccessibles del subconscient. D'això ens n'adonem a partir de diversos aspectes com l'originalitat de les imatges evocades, l'ús de les conjuncions adversatives dels versos inicials o l'absència de signes de puntuació, que contrasta amb l'ús sostingut de les majúscules a inici de vers.

Un altre aspecte apuntat per Balaguer és la peculiaritat de l'exposició discursiva. Mitjançant l'aparent precarietat estructural paratàctica, el poema manté un ritme frenètic que impossibilita un discurs elaborat amb proposicions subordinades que desenvolupen

en profunditat les imatges que se succeeixen. Però aquest és el joc i el foc del poema: suggerir que el discus raja sense elucubració prèvia. També hi contribueix a produir la sensació de vertigen la tècnica de l'inventari, que consigna els elements que formen part del poema sense aturar-se en la descripció. Si de cas insinua o suggereix, però mai no explica amb detall.

En últim lloc, observem que el poema exhala un esperit de rebel·lia que serveix al poeta per contraposar dos mons del tot irreconciliables: d'una banda, un món burgés i industrialitzat, i de l'altra, un món més pròxim a la natura. Així, el món industrialitzat és simbolitzat pel president dels consells d'administració, pel qual el poeta manifesta un menyspreu visceral. La vestimenta del personatge i l'escenari que l'envolta denuncien l'encotillament típic d'aquest món, amb elements com la corbata (v. 35), les xemeneies brutes vessant fum (v. 17), els tractors (v. 35), les fàbriques altes (v. 36), els dipòsits d'oli (v. 41), els motors (v. 58), el xòfer (v. 56) o el despatx des d'on el president talaia els súbdits (v. 58). És un món on no té cabuda la bellesa que no genera riquesa, com ara la columna d'un temple. En contraposició al món materialista, el poeta pren partit per un món alternatiu on destaca la figura de l'arbre que encarna els valors ecològics i pacífics (v. 8), un món on les persones no estan ofegades per la civilització i on tenen cabuda els rius (v. 45), les palomes (v. 45), la lluna (v. 71), les roses (v. 72) i el joves impenitents (v. 76). O siga, un món que emfasitza la bellesa inútilment poètica i rebutja a tota costa el món industrialitzat.

#### «Dos poemes» (*VCL*, 15, març-abril 1949)

Amb el títol genèric de «Dos poemes», Fuster publicà en el número 15 de *Verbo* les composicions «Impressió de tardor» i «Cançó tranquil·la», junt amb les versions en castellà signades per V. T. M. Tal com advertíem en les traduccions dels «Tres poemes» publicats en el número de *Verbo* d'abril-maig de 1948, Fuster devia emprar les inicials per a simular l'existència d'un traductor dels seus poemes. Tant l'una com l'altra es van incloure en el fascicle *3 poemes* (1949) –la primera amb data de 1948 i la segona sense data, tot i que és probable que fóra escrita abans de 1949– i en *Ales o mans* (1949). Com que estudiarem aquests poemes en capítols posteriors, els dediquem ara un espai reduït.

## «Impressió de tardor»

M'agrada la tardor: la llum i els arbres,  
parant-se dolçament, de ben madurs;  
l'oració, ja inútil; els camins,  
allargats, allargats en la tornada!  
Quanta sorpresa, quantes mans amigues  
s'acosten i no arriben, van desfent-se,  
pressentiments que baten, quasi fugues,  
darrera el son concís de cap-al-tard!  
El món és tot perfil, més escampat,  
i més esvelt al cor: en la fatiga  
d'una font última s'imposa o creix  
amb dur estremiment de festa sorda.  
El món o sa volada de insostenible.  
Qui podrà imaginar, qui sabrà creure  
la voluntat absorta, la fixesa  
d'oblit en què s'ordena aquesta calma?  
Cada finestra s'obre, interminable,  
cap a distinta vida, cap a platges  
distintes, criatures, i unes flors  
expressament incertes, en mi, flors  
sense nom, acompanyen els silencis  
o cauen temeroses vora el rostre:  
hi ha el cast benefici de l'espera  
que no té objecte, l'ombra o elegia  
de meditades gorges que emmudiren.  
Quietud de miratge, salvament  
de l'espai en el frec d'un esguard pur,  
temps de llavis desats a mig saber:  
ací no enyoro res, ni amor, ni límits,  
ni reposos i sempre, ni recança.  
Ni sé enyorar tan sols l'enyorament!  
M'agrada la tardor quan és com ara,  
perquè no em deixa veure'm ni partir,  
perquè té melangia per parets,  
no-res per gespa, adéus sobre els racons,  
i tot hi és tranquil·líssim, illa, tènue.

## «Impresión de otoño»

Me gusta el otoño: la luz y los árboles,  
parándose dulcemente, de muy maduros;  
la oración, ya inútil; los caminos,  
alargados, alargados en la vuelta...  
¡Cuánta sorpresa, cuántas manos amigas  
se acercan y no llegan, van deshaciéndose,  
presentimientos que laten, casi fugas,  
detrás del sueño consiso del atardecer!  
El mundo es todo perfil, más esparcido,  
y más esbelto en el corazón: en la fatiga  
de una fuente última se impone o crece  
con duro estremecimiento de fiesta sorda.  
El mundo o su vuelo insostenible.  
¿Quién podrá imaginar, quién podrá creer  
la voluntad absorta, la fijeza  
de olvido en que se ordena esta calma?  
Cada ventana se abre, interminable,  
hacia distinta vida, hacia playas  
distintas, criaturas, y una flores  
expresamente inciertas, en mí, flores  
sin nombre, acompañan los silencios  
o caen temerosas cerca de los rostros:  
existe el casto beneficio de la espera  
sin objeto, la sombra o elegía  
de meditadas gargantas que enmudecieron.  
Quietud de miraje, salvación  
del espacio en el roce de una mirada pura,  
tiempo de labios guardados a medio saber:  
aquí no añoro nada, ni amor, ni límites,  
ni reposos y siempre, ni pesar.  
¡Ni siquiera sé añorar la añoranza!  
Me gusta el otoño cuando es como ahora,  
porque no me deja verme ni partir,  
porque tiene melancolia por paredes,  
nada por césped, adioses sobre los rincones,  
y en él todo es tranquilo, isla, tenue.

I quin abandonó clar, quina fragància  
de viatges possibles i renúncia,  
té la sang penedida d'èsser sang,  
mentre colpeja o crema eternament!  
Recés de veus i terra, visc, complet,  
o traspassat potser per una llàgrima  
que s'ha després d'uns ulls que no són meus i  
que n'és com una meva d'altres dies.  
Una llàgrima, un cel tallat, un canvi,  
tristos a penes, fràgils, però tèrbols,  
però ajudant el pas d'una resposta.  
I començo a comprendre i a morir-me:  
la dolor és mentida i les carícies,  
no existeixen més roses que les mústigues,  
ni més records que aquells que no es recorden.  
No hi ha entre cendra i pit més que un tel ràpid  
o la lluita d'un bes i la distància.  
Un va sobre sobre sabors incorregibles.  
Com aquest vent que escapa, repetit,  
com la fulla que el guia o enjogassa,  
m'oblido jo també, domini d'hores,  
per una solitud greu, successiva.  
Queda només la petja d'un batec.  
M'agrada la tardor des del paisatge,  
de cara a mi, des de les coses buides.

¡Y qué abandono claro, qué fragancia  
de viajes posibles y renuncia,  
tiene la sangre, arrepentida de ser sangre,  
mientras golpea o quema eternamente!  
Retiro de voces y tierra, vivo, completo,  
o quizá traspasado por una lágrima  
que se ha desprendido de unos ojos que no son míos y  
que es como una lágrima mía de otros días.  
Una lágrima, un cielo cortado, un cambio,  
tristes a penas, frágiles, pero turbios,  
pero ayudando al paso de una respuesta.  
Y empiezo a comprender y a morirme:  
el dolor y las caricias son mentira,  
no existen más rosas que las marchitas,  
ni otros recuerdos que los que no recordamos.  
Entre el pecho y la ceniza sólo hay una rápida membrana  
o la lucha de un beso y la distancia.  
Uno va sobre sabores incorregibles.  
Como este viento que pasa, repetido,  
como la hoja que lo guía o entretiene,  
me olvido yo también, dominio de horas,  
por una soledad grave, sucesiva.  
Queda únicamente la huella de un latido.  
Me gusta el otoño desde el paisaje,  
de cara a mí, desde las cosas vacías.

«Impressió de tardor» és un extens poema en decasíl·labs blancs sense cesura –tot i que presenten un accent intern constant en la sisena síl·laba– que exhala un lirisme bucòlic contingut que el converteix en un dels poemes més reeixits de la primera poesia de Fuster. No debades, és dels poemes en què millor es cospa la mimetització del poeta amb el paisatge. La mirada penetrant i la veu lacònica que ameren els versos creen una simbiosi amb l'entorn que s'intensifica com més es complau el poeta en la sensualitat descriptiva dels detalls. No obstant això, el poema depassa l'exercici literari descriptiu i reflecteix la interiorització d'un paisatge metafísic que transcendeix la postal tardoral.

«Cançó tranquil·la»

«Canción tranquila»

Amor, amor, oh joia inalterada!  
I de sobte ha vingut la primavera.  
Felicitat es diu la teva galta!  
La rosa, mineral de tan serena,  
ens porta a colps de somni la vesprada.  
És tan real o bes la veu primera,  
encetant un camí sense nostàlgia!  
Tendra de set, la meva mà t'espera:  
amor i amor, carn nova, reposada!  
Ulls, cel nu de remor, vida promesa.  
Rossinyols improvisa cada branca,  
rossinyols o banderes de dolcesa!  
Tu i un mot descansat en la constància.  
Inútilment ens cridarà la pressa.  
Amor, oh cor, oh claredat que guanya!

¡Amor, amor, oh gozo inalterado!  
Y de súbito ha vencido<sup>83</sup> la primavera.  
¡Felicidad se llama tu mejilla!  
La rosa, mineral de tan serena,  
nos trae la tarde a golpes de ensueño.  
¡Es tan real o beso la voz primera,  
encentando un camino sin nostalgia!  
Tierna de sed, mi mano te espera:  
¡amor y amor, carne nueva, reposada!  
Ojos, cielo desnudo de rumor, vida prometida.  
¡Ruiseñores improvisa cada rama,  
ruiseñores o banderas de dulzura!  
Tú y una palabra descansada en la constancia.  
Inútilmente nos llamará la prisa.  
¡Amor, oh corazón, oh claridad que vence!

Excepte els dos versos finals, Fuster també fa servir en «Cançó tranquil·la» els decasíl·labs d'«Impressió de tardor». A més, hi introdueix la rima assonant alterna, tant en els versos parells com en els imparells, com a principal element formal diferenciador. Es tracta d'un poema d'una gran bellesa lírica en la línia dels primers poemes amorosos que no deixen entreveure tensions i pulsions soterrades entre els amants. Ans al contrari, tal com indicàvem en els poemes «Cançó inacabada» i «Els teus ulls», l'acció transcorre enmig d'una fèrtil placidesa que es projecta sobre els amants i el paisatge. Amb «Cançó tranquil·la» es perfila una de les tendències de la primera poesia amorosa de Fuster: un lirisme càndid que tendeix, mitjançant l'exordi primaveral, a emfasitzar la plenitud dels amants.

---

<sup>83</sup> Cal llegir «venido» en compte de «vencido», que és com apareix publicat en la revista.



### 2.2.3. *VÍSPERA. REVISTA DE LAS FIESTAS VALENCIANAS*

---

A grans trets, era una revista miscel·lània de publicació esporàdica, abast local i tiratge modest, que s'editava en diversos pobles valencians coincidint amb les festivitats patronals. Es distingia, a més, per ser una plataforma col·laboracionista amb el règim franquista. Segons Pérez Montaner (1992: 260), una vegada les autoritats municipals acceptaven l'oferta inicial de la revista, els promotors contractaven sense remuneració econòmica les col·laboracions dels principals lletraferits i erudits locals, entre els quals hi havia, en l'edició de Sueca, amics de Fuster com Justo Cuadrado i José Albi.<sup>84</sup> A més dels beneficis generats per la venda d'exemplars, la revista també obtenia uns ingressos addicionals per la publicació d'entitats públiques i comerços o empreses privades, que, generalment, s'inseria en les pàgines inicials i finals.

L'edició suecana de *Vispera* tenia el seu origen en les festes patronals de la Mare de Déu de Sales, que es commemora el 8 de setembre, i del Crist de l'Hospitalet, que se celebra el diumenge anterior a la festivitat de la Verge. Per aquest motiu, la portada solia il·lustrar-se amb imatges de la patrona i portava el rètol identificatiu de «Feria y fiestas de Sueca». Respecte al contingut i l'ordenació interna dels textos, la revista a penes presentava variacions any rere any. S'obria amb una editorial laudatòria dedicada al general Francisco Franco i les autoritats provincials –l'Excmo. Sr. Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento i l'Excmo. Sr. Capitán de la 3<sup>a</sup> Región– i, en ocasions, estava encapçalada per un fragment d'un discurs del Caudillo. Aquest exercici deliberat de propaganda del règim servia de pòrtic a altres articles no menys propagandístics com la salutació de l'alcalde en què repassava les iniciatives i actuacions dutes a terme per la corporació municipal al llarg de l'any. Però l'adoctrinament que s'hi exercia no era tan sols a nivell polític, sinó també religiós, atés que l'arxiprest de Sueca, que era el capellà de l'Església de Sant Pere Apòstol, solia participar-hi amb un article fervorós adreçat a la feligresia.

Les pàgines centrals contenien els textos dels col·laboradors, que, tal com hem apuntat, eren diversos en forma i contingut. El lector hi podia trobar poemes d'exaltació a la Verge, articles sobre prohoms de la cultura suecana, notícies de les activitats de la Delegació Sindical Comarcal i la Secció Femenina de la Falange, cròniques esportives,

---

<sup>84</sup> Tot i que els col·laboradors no rebien compensació econòmica, la revista es venia a un preu elevat per a l'època, que oscil·lava entre 1'5 i 2 pessetes per exemplar.

escrits antropològics, estudis d'història local, informes tècnics sobre el conreu de l'arròs i el funcionament de l'Estació Arrosera de Sueca, etc. Per descomptat, la revista també incloïa el programa oficial de les festes amb la relació detallada dels actes que tenien lloc cada dia.

Malgrat les possibilitats tan limitades i folclòriques que oferia *Vispera*, Fuster hi col·laborà en les edicions de 1945 i 1947 amb un total de quatre articles i un poema, que superen amb escreix les expectatives que qualsevol lector, mínimament exigent, podria fer-se abans d'endinsar-se en les seues pàgines. No debades, hi trobem presents dos dels seus centres d'interés primerencs: la història de Sueca i el conreu de la poesia. El 1945 publicà els articles «Ascendencia histórica de las fiestas» i «Sueca tuvo un poeta». El primer, signat amb el pseudònim J. de la C., contextualitza l'evolució de la festivitat de la patrona de Sueca en el calendari religiós des de finals del segle XVII, i principis del XVIII, fins a la primera meitat del segle XX. El segon, signat amb el pseudònim T. Blanch,<sup>85</sup> pertany al camp de la historiografia literària local, en tant que es tracta d'una valoració crítica sobre l'obra literària del suecà Josep Bernat i Baldoví.

La participació de Fuster en *Vispera* finalitza l'any 1947, amb la publicació dels articles «Mestre Antoni Bou» i «Tradición mariana de Sueca» i del poema «Madrigalets a la Verche, en setembre». Respecte als articles, el primer és una ressenya biogràfica sobre Antoni Bou, mossén suecà de principis del segle XV, canonge de València i representant de l'Església valentina a Roma en temps dels Borja; i el segon, una nota breu sobre la tradició mariana del País Valencià, i en especial de Sueca, des de l'Edat Mitjana.<sup>86</sup>

Tot i que desconeixem els criteris de la revista en matèria lingüística, és òbvia la filiació franquista de *Vispera* a l'hora de reservar el castellà per als textos en prosa i el català per al gènere poètic. Així, es perpetuava la vella consigna de confinar la llengua vernacla al camp de les efusions líriques innòcues. Per aquest motiu, es va permetre la publicació del poema. De fet, és l'únic text en català de la revista en l'edició d'aquest any.

---

<sup>85</sup> Fuster també emprà aquest pseudònim en la revista *Verbo. Cuadernos Literarios* i en l'*Almanaque de Las Provincias para 1949*.

<sup>86</sup> L'article «Tradición mariana de Sueca» apareixia en la mateixa pàgina que el poema «Madrigalets a la Verche, en setembre», dins la secció «Homenaje de amor a Nuestra Patrona».

«Madrigalets a la Verche, en setembre»<sup>87</sup> (V, 1947)

Al P. Joan Bta. Bertran,  
S. J., altíssim poeta

1

Rosa. Font. Lliri. Palmera.  
Vora la tardor desclosa,  
quin bell tast de primavera!  
Font. Palmera. Lliri. Rosa.

2

Dins els vostres ulls, Senyora,  
teniu tot el blau del cel.  
Vora els vostres ulls enyora  
cada cor camins d'estel,  
cada veu ales d'aurora.

3

Vara. Torre. Cedre. Estrella.  
Un tel d'àngels i alba clara  
cenyeix l'altra meravella:  
tot té vol de flor, com ara,  
quan feu un somrís, Donzella.  
Torre. Estrella. Cedre. Vara.

4

Mireu l'aire com estrena  
gràcies d'ala florida!  
Sobre els nostres fronts s'oblida  
una veu nova i serena.

Vui és límpid vol la vida.  
Cada cor una assutzena

---

<sup>87</sup> El poema ha estat inclòs en *Obra pia* (Fuster 1989: 11-12) i en *Obra completa. Volum primer. Poesia, Aforismes, Diari, Vinyetes i Dibuxos* (Fuster 2002a: 177-178). En ambdós casos, amb el títol normatiu de «Madrigalets a la Verge, en setembre». La normativització també s'ha fet extensible a la resta d'errades ortogràfiques, en cap cas atribuïbles a Fuster, sinó als redactors de la revista: «àngels» per «àngels» (v. 11), «gràcies» per «gràcies» (v. 17), «Vui» per «Hui» (v. 20) i «má» per «mà» (v. 26). En canvi, no s'hi adverteix que, per a mantenir el còmput sil·làbic del vers 24, no s'ha corregit el mot «cansansi». Nosaltres mantenim la versió publicada en la revista.

cova, i us en fa l'ofrena.  
Oh la claror que es convida

al vell cansansi infecund!  
¿Qui no sent, ara, damunt  
dels ulls la má que voldria?

Tot es fa costum gentil  
i dolç d'un record d'abril  
amb el vostre nom, Maria!

Es tracta d'un elogi a la Mare de Déu de Sales que Fuster va dedicar al pare Joan Baptista Bertran.<sup>88</sup> Sobta comprovar que la dedicatòria fou suprimida quan el poema es va incloure en *Obra pia* (1989) i en *Obra completa. Volum primer. Poesia, Aforismes, Diari, Vinyetes i Dibuixos* (2002). No s'entén la supressió si tenim present que Fuster va escriure el poema després que el pare Bertran publicara quatre madrigals en el número extraordinari de primavera de 1947 de la revista *Verbo*, és a dir, uns mesos abans de l'aparició dels «Madrigalets a la Verche, en setembre».<sup>89</sup> A més, és probable que Fuster haguera llegit *Arca de fe*, el primer poemari del pare Bertran, publicat l'any 1946. Siga com siga, la dedicatòria de «Madrigalets a la Verche, en setembre» revela la connexió entre ambdós poetes des d'un punt de vista personal, però també literari. Fet i fet, aquest és l'aspecte a destacar: la influència del pare Bertran –a qui el jove Fuster considerava un «altíssim poeta»– a l'hora de triar el madrigal com a vehicle líric per a escriure una lloança a la Verge.

Qüestions paratextuals a part, es tracta d'un poema format per tres composicions de quatre, cinc i sis versos respectivament i un sonet final, totes escrites en heptasíl·labs. Per tant, amb el madrigal sols tenen en comú que són peces curtes que contenen un pensament delicat i galant, dedicat a una dona, la Verge.<sup>90</sup> La primera és un quartet amb una combinació de rima consonant que segueix l'esquema *abab*. En els versos primer i

---

<sup>88</sup> Joan Baptista Bertan Duran (Barcelona 1911- Sant Cugat del Vallés 1985) fou un sacerdot jesuïta que escriví poesia –majoritàriament en castellà– i exercí la docència com a professor de Literatura a València durant la postguerra. Posà en contacte Fuster amb una part important dels escriptors catalans conservadors i catòlics com Josep M. López Picó i Octavi Saltor.

<sup>89</sup> Els quatre madrigals, titulats «De Santa Magdalena», «De Santa Escolàstica», «De Santa Clara» i «Si la estrella», formaven part del poemari *Madrigales del Nacimiento del Señor*, que es publicà un any després, el 1948.

<sup>90</sup> En el comentari a «Darrer madrigal», poema inclòs en l'apartat dedicat a la producció poètica publicada en l'*Almanaque de Las Provincias*, ja remarcàvem l'ús ambigu que Fuster feia del madrigal.

quart, el poeta usa una metàfora *in absentia* mitjançant l'el·lipsi suplementària del terme comparat, que no està explicitat i, per tant, s'ha d'inferir del títol. Així, s'hi estableix una relació semàntica entre el terme literal, la Verge, i els termes figurats: la rosa, la font, el lliri i la palmera. El fet que els termes figurats constitueixen unitats sintàctiques independents, però mantinguen un lligam semàntic, atorga expressivitat als versos. A més de les metàfores del primer vers i el quart, els versos centrals també contribueixen a lloar la figura de la Verge, que és vista com un bell tast de primavera enmig d'una època de l'any, setembre, que ha iniciat l'abandó de l'estiu i ha pres el camí de la tardor.

L'element que vertebra la segona composició són els ulls celestials de la Verge. Si bé les metàfores de la primera composició tenien una força expressiva notable, ara les imatges són més prosaiques, sobretot quan es refereixen al blau del cel contingut en els ulls de la Verge. No obstant això, la rima melodiosa dels últims tres versos redimeixen els versos inicials, i posen en relleu la importància de la Verge, que desperta i congria el sentiment religiós del poble al seu voltant.

El tercer poema també es distingeix per la rima alterna i la metàfora *in absentia* del primer. Ara, l'element comparat segueix sent la Verge, però els elements figurats ja en són uns altres: la vara, la torre, el cedre i l'estrella. Amb tots aquests elements serva semblances la Verge: el cedre, per la figura cònica; la torre, per la fortalesa protectora; la vara, com a símbol de poder; i l'estrella, com a referent que guia els feligresos. Però no es tracta tan sols de l'ús idèntic de la metàfora, sinó també del lloc que ocupa en el poema: els versos primer i últim. Així, correspon als versos centrals ampliar i matisar el significat suggerit per la metàfora.

Tal com hem avançat, el quart poema és un sonet en versos heptasíl·labs, amb la qual cosa Fuster conjuga el vers i la composició mètrica més recurrents dels seus inicis. Per als quartets usa dues consonàncies i per al tercet tres, de manera que la combinació de rima segueix l'esquema *abba baab ccd eed*, amb la particularitat que el segon quartet inverteix les consonàncies del primer. Aquest fenomen tan poc usual l'havíem constatat anteriorment en el sonet «Elegia íntima». En definitiva, és un sonet que exalça el paper redemptor de la Verge, que protegeix i ompli de sentit la vida dels qui s'encomanen a ella.

#### 2.2.4. *ESCLAT*

---

Molt poques revistes literàries en la història de la literatura catalana han tingut una duració tan efímera com *Esclat*. Fundada per Miquel Adlert i Xavier Casp, tan sols es publicaren tres números bimensuals, amb un tiratge de 150 exemplars cadascun, que van des de maig de 1948 fins l'octubre del mateix any. Tal com afirma Faust Ripoll, fou la principal plataforma literària dels escriptors de l'editorial Torre abans de la creació de la col·lecció «L'Espiga»:

La revista fou la plataforma de publicació i de llançament dels poetes que s'aplegaven al voltant de Torre com Sanç Moia, Emili Roca, Rafael Villar, Lluís Margarit, Bru Vidal o Fuster, ja que, recordem-ho, la col·lecció «L'Espiga» no s'encetà fins a l'any 1949. Així mateix, *Esclat* recull traduccions, articles, estudis sobre la llengua (de Sanchis Guarner, Valor) i, com no podia ser d'altra, l'orientació de la poètica del grup. (Ripoll 2010: 113)

En efecte, l'activitat d'*Esclat* no es reduïa només a la difusió literària. També hi incloïa estudis lingüístics i recensions sobre lectures públiques a fi de promocionar els nous valors del grup. De fet, el primer número, corresponent al mesos de maig i juny, es feia ressò d'una lectura poètica de Fuster en què es remarcava la qualitat del seu primer llibre de versos, *Sobre Narcís* (1948). Al capdavant, la revista pretenia omplir el buit de revistes literàries en català al País Valencià de la postguerra. S'adreçava, per tant, a un públic minoritari, intel·lectualitzat, tal com ho palesen les traduccions poètiques de l'alemany, l'anglès i el francès que s'hi van publicar: Roser de Casp traduí la «Sisena elegia de Duino», de Rainer Maria Rilke; Sanç Moia, els «Dos serveis d'un sentinella», de Sidney Keyes; i Miquel Adlert, la «Cançó de bressol de la Mare de Déu», de Marie Noël. *Esclat* es distingia per l'ambició de modernitat i la voluntat d'estar connectada als corrents literaris europeus del moment. Amb tot, potser el que millor la definia era la determinació de mantenir la màxima pulcritud gramatical. És rellevant, en aquest sentit, la col·laboració de Sanchis Guarner en el primer número, amb l'article «Els escriptors i la Gramàtica». El filòleg assenyalava la necessitat d'«una acció combinada dels literats i els gramàtics, puix que la incultura gramatical dels escriptors té funestes conseqüències (1948: 8)» Per dissort, les circumstàncies polítiques, socials i culturals no eren les més

propícies per a iniciar un projecte literari de volada, i així li ho feia saber Fuster a Riera Llorca en la carta de 29 de maig de 1950:

Per ací, això de les revistes ens resulta, avui, una cosa difícilíssima. La censura no les admet en absolut, si són en català. Tanmateix, al Principat se'n publica alguna. Ara em diuen que *Ariel* reprendrà la marxa aviat, i *Antologia* surt amb un nou títol, *Occident*. A València, fa dos o tres anys n'emprenguérem una, *Esclat*, de la qual només varen eixir tres números. Algun dia n'aconseguiré algun i us l'enviaré. *Esclat* era una cosa modesta, però feta amb molta il·lusió i amb prou sacrificis. A la vista de la revifalla d'*Ariel* i d'*Occident* estem estudiant la seua represa, però les dificultats –sobretot les econòmiques– són força imponents. (Ferrer, J. i Pujadas, J. 1993: 22-23)

És destacable el fet que es distribuïa clandestinament entre gent de confiança. En aquest sentit, fou l'única revista literària clandestina del País Valencià durant la primera dècada del règim franquista, ja que «va ser sistemàticament prohibida per la censura fins que aparegué sense autorització el 1948.» (Cortés 1990: 189). Els nombrosos intents de posar-la en circulació legalment, abans i després dels números publicats, van ser del tot infructuosos. La censura, sempre intransigent, abortava així una de les publicacions més encoratjadores dels anys quaranta per a la normalització literària i lingüística del català al País Valencià. Malgrat tot, Fuster hi col·laborà amb tres poemes en el primer número i un article en el tercer, titulat «Una primera nota d'Europa». Tal com reivindica Santi Cortés, és inqüestionable la seua aportació a les lletres valencianes, encara que mai no assolí la rellevància d'altres revistes clandestines del territori lingüístic català:

Fou l'aportació valenciana al conjunt de revistes clandestines catalanes, publicades entre el 1939 i el 1952, i, en aquest sentit, cal situar-la al costat de publicacions tan importants i decisives com *Poesia*, *Ariel*, *Curial*, *Raixa*, etc., per bé que, a diferència d'aquestes, resultà més modesta en la presentació, el tiratge, el nombre de fulls i àdhuc en la divulgació i traducció de textos estrangers. [...] Segons Albert Manent, fou concebuda «a imitació, bé que més modestament, d'*Ariel*». En efecte, la revista valenciana, com el seu model del nord, s'adreçava a una minoria intel·lectualitzada, omplí moltes de les seues pàgines amb les aportacions literàries dels fundadors i donà a conèixer la producció de molts escriptors joves, aleshores totalment desconeguts. Però, a diferència d'aquella, no va actuar pas com a element de cohesió entre les noves i les velles promocions. Així, hi és ben notòria l'absència dels escriptors de l'anomenada «Generació de 1930», i sobretot de Carles Salvador i d'Enric Soler Godes, amb els quals Xavier Casp i el seu complement M. Adlert s'havien enemistat, o n'estaven a punt, a causa de llur reivindicació del llorentinisme i pel seu possible ingrés dins la societat de Lo Rat-Penat, llavors col·laboracionista.

Comparada, però, amb les revistes legals valencianes: *El Vèrs Valencià* (1947) de Josep M. Bayarri o els butlletins ratpenatistes: *Necrològic* (1942) i *Fallero* (1943), *Esclat* va nàixer, anota Enric Ferrer, «amb més ambició i modernitat» que no pas aquells. En relació, per exemple, amb els «quaderns poètics» de Bayarri, va consistir en una publicació més oberta, crítica i rigorosa, i comportà una nova forma de concebre la premsa literària, més ajustada i en consonància amb les necessitats i les exigències culturals del moment. No podia ésser d'altra manera, car la qualitat intel·lectual i el sentit crític dels directors i, sobretot, dels col·laboradors: M. Sanchis Guarner, Joan Fuster, Enric Valor, Josep Giner, etc. N'entrebancaven la mediocritat, el monolitisme i la manipulació lingüística, temàtica i ideològica. (Cortés 1990: 189-190)

### «Poemes» (*E*, maig-juny 1948)

Amb el títol genèric de «Poemes» Fuster donà a conèixer tres dècimes de versos heptasíl·labs amb rimes consonants alternes, que va incloure en *Ales o mans* (1949) un any després. A banda de les evidents relacions formals, les composicions tenen en comú lligams temàtics que tractarem en el capítol dedicat al poemari esmentat. Ara, solament advertim que les dues primeres dècimes expressen, amb diferents intensitats i matisos, una clara voluntat d'aïllament del món exterior per part del poeta, mentre que la tercera remet al lirisme càndid dels primers poemes amorosos de Fuster en què els amants i el paisatge conformen una unitat harmònica, sense fissures ni tensions subterrànies.

#### «[Ara que véns, primavera]»

Ara que véns, primavera,  
no t'estengues sobre mi:  
nega'm la cançó lleugera,  
la mà breu del gessamí;  
passa, abandona'm ací,  
com a un mort, com a una austera  
pedra o a un arbre partit;  
no esdevingues, primavera,  
sang, sinó cendra, al meu pit,  
que me'l vull suspès d'oblit!



De les possibles combinacions de rima de les dècimes, Fuster opta per l'esquema *ababbacacc*, amb una variació en els primers quatre versos respecte a dècimes anteriors, que seguien el patró *abba*. En la resta de les consonàncies aplica un criteri menys rígid que en l'espina amb l'objectiu d'assajar combinacions noves. La voluntat d'indagació també es reflecteix, si més no a nivell expressiu, en la subversió de l'exordi primaveral que obri el poema. En aquest sentit, els dos primers versos són fonamentals per a trencar l'horitzó d'expectatives del lector i anunciar de forma abrupta l'isolament del poeta, que acull el naixement de la primavera com una intromissió en el recer de tristesa en què viu instal·lat. Els versos inicials commouen pel que tenen d'inesperats, de contundents, i per la manera com mostren la súplica desolada del poeta, que demana a la primavera que l'ignore per sempre: «passa, abandona'm ací, / com a un mort, com a una austera / pedra o a un arbre partit» (vv. 5-7). Però, en conjunt, la força i la bellesa del poema rauen en la recerca obstinada de la solitud i en la determinació de no deixar-se arrossegar per l'embranchida primaveral de la sang. De fet, el poeta pretén silenciar el batec indòmit del seu cor i reduir-lo a «cendra» i «oblit» (vv. 9-10). No hi ha dubte que, per l'efectivitat i la senzillesa amb què expressa el desassossec, és un dels poemes lírics més aconseguits.

«[Per a mi la nit, Senyor,]»

Per a mi la nit, Senyor,  
la nit espessa, llanguent!  
Per a mi el desert roent  
on se sap la sang claror!  
Per a mi, Senyor, l'amor  
fix, l'amor insadollat!  
Per a mi l'eternitat  
innombrable del record!  
Per a mi, Senyor, la mort  
com un enyor entelat!

Aquesta dècima, que combina la rima segons l'esquema *abbaaccdda*, augmenta el to elegíac del poema anterior amb l'aparició d'un element nou que atorga solemnitat al discurs: Déu, enunciat amb el nom de «Senyor». De fet, l'ús anafòric de la fórmula amb

què el poeta es dirigeix a Déu (vv. 1-9) i l'ambientació nocturna n'emfasitzen la gravetat. Si adés el poeta es lliurava a la soledat, ara també, però amb més cruesa. Així, la crisi existencial que agullona el seu plany propicia una davallada òrfica al desert roent de la nit (vv. 3-4) per a explorar les fondàries de l'ànima. Aquests versos, destil·lats a través d'una ferida silent, recorden el passatge final de «Poema», la primera composició de Fuster en què es percep un existencialisme d'arrel cristiana, com llegim en els versos següents: «Señor, así quiero mi vida. / Una herida –tu mordisco– en la sangre. / Una herida en la sangre que mane camelias.» Al capdavant, l'afany d'introspecció empeny el poeta a enfrontar-se al dolor i la por que suposa contemplar el seu rostre veritable.

«[¿Sents aqueixa escampadissa?】»

¿Sents aqueixa escampadissa  
d'insondables picarols,  
de l'aire que s'esllavissa  
dens de brots i rossinyols?  
¿Sents l'esperada sorpresa  
del neguit tornat tendresa?  
¿Sents, amor, en el batec  
dels meus llavis sobre els polsos  
teus l'abelliment o frec  
dels desolaments més dolços?

En aquesta dècima, que usa la combinació de rima *ababccdede*, Fuster abandona el to elegíac i reprén els motius amorosos de poemes com «Cançó inacabada», «Tu i el matí», «Els teus ulls» i «3er poema romàntico». Extasiat per la contemplació de l'ésser estimat i el paisatge que l'envolta, el poeta assaboreix amb delectança la bellesa efímera de l'instant. Però no li és suficient amb això, atés que pretén que ambdós, amant i amat, compartesquen la mateixa percepció del moment compartit. Per aquest motiu, el poema s'estructura en tres preguntes: per a intentar penetrar en l'essència de l'alteritat. Així, en la primera interrogació pretén saber si també li són agradosos els sons del rossinyols que travessen l'aire. En la segona, li inquireix si la bellesa irreplicable de l'instant viscut és

capaç d'entendre el seu cor. I, per últim, en la tercera, li pregunta si sent l'amor entregat que li professa.

### 2.2.5. PENSAT I FET

---

Des de 1912 fins a 1972, *Pensat i Fet* es convertí en la revista per excel·lència de la festa de les Falles, i no tan sols pel tractament integral del món faller, sinó també «per haver involucrat en les seues pàgines un planter de destacats representants de les lletres valencianes», «per la pluralitat ideològica i de continguts, i per una aposta decidida per la il·lustració i la tipografia més avançades per a la seua època amb la participació dels creadors plàstics més destacats de cada moment.» (Marín *et al.* 2012: 1). A tots aquests aspectes, encara cal afegir-ne un de decisiu: l'aposta pel català com a llengua literària en una publicació de postguerra. Uns anys abans, el 1904, ja s'havia fundat el grup *Pensat i Fet* com una reunió d'amics, però no fou fins l'any 1910 que es constituí formalment, amb una junta directiva formada per «Francesc Ramil López, Eduard Abarca i Masià, Josep Maria Esteve i Victòria i un quart personatge, amb cognom Sanz, que fins ara no s'ha pogut identificar amb més precisió.» (Marín *et al.* 2012: 3). Finalment, en la reunió de la junta del 28 de febrer de 1912 s'acordà la creació de la revista fallera, i el primer número eixí a la llum als pocs dies de la reunió, a la qual ja assistí com a directiu Ricard Santmartí, que fou qui, molts anys després, demanà la col·laboració a Fuster a través de Carles Salvador. Així ho llegim en la carta que Salvador envià a Fuster el 13 de gener de 1948 perquè col·laborara en el número del mateix any, ja que era una revista anual:

Estimat i admirat amic: Per encàrrec del sr. Santmartí, i per a *Pensat i Fet*, us comunique que aquest senyor voldria parlar amb vós. Es tracta de demanar-vos col·laboració literària per al número de la revista d'enguany. Jo crec que el que millor aniria fóra un sonet de tema faller, naturalment. Si us plau, doncs, passem per la botiga del sr. Santmartí que us parlarà en aquest sentit. (Salvador 1948a: s. p.)

En acceptar la petició inicial de Ricard Santmartí, Fuster s'inseria en una extensa nòmina de col·laboradors valencians que havien desfilat per les pàgines de *Pensat i Fet*. Sense voluntat exhaustiva, citem escriptors com Carles Salvador, Xavier Casp, Enric Soler i Godes, Maximilià Thous, Francesc Almela i Vives i Martí Domínguez, i artistes plàstics com Josep Segrelles, els germans Josep i Marià Benlliure i Ignasi Pinazo. No obstant això, la col·laboració de Fuster en *Pensat i Fet* és molt més reduïda i tangencial que no en la resta de revistes estudiades, ja que només publicà el sonet «Falla encesa». En

canvi, fundà i dirigí *Verbo* junt amb Albi, col·laborà en l'almanac de *Las Provincias* des de 1944 fins a 1948 amb un total d'onze poemes i dos articles, publicà en *Vispera* quatre articles i un poema entre 1945 i 1947, i donà a conèixer en *Esclat* tres poemes i un article al llarg de 1948. Ara bé, tot i que la seua relació amb *Pensat i Fet* fou mínima, Fuster deixà constància que no tenia una visió negativa del món faller en el pròleg a *Combustible per a falles*:

A fi d'evitar equívocs imprudents i innecessaris, convindrà que el lector sàpia, ja des d'ara, que aquest llibre no és, precisament, un pamflet contra les falles. Si algú, amic o enemic, n'esperava una altra cosa, li aconsellaré que renunciï a seguir endavant, perquè se'n sentiria defraudat. [...] No, no es tracta de cap pamflet. Ben al contrari: només s'hi trobaran redaccions innocentíssimes, afectuoses, sovint amb propòsit de panegíric. El seu destí primer, en efecte, les condicionava a un to més afable i càlid. Són articles originàriament publicats en revistes falleres o en aquells números especials que els diaris de València solen dedicar a les festes de Sant Josep, i és lògic que tinguen un caràcter, si no obsequiós, almenys bastant inofensiu. I n'he hagut de'escrivre prou, per cert. (Fuster 1967: 5)

Tot i això, l'actitud condescendent, piadosa si es vol, de Fuster envers els seus articles de temàtica fallera no li impedia denunciar, en el mateix pròleg, les limitacions de les publicacions falleres, tan proclius al tòpic jocfloralesc i al folklorisme postís:

Ben mirat, la premsa fallera no acostuma a brillar per la lucidesa ni per la penetració de les plomes que l'abasteixen: un alt percentatge del seu contingut és tan trivial, tan fastuosament anodí, que fa plorar les pedres. Potser la temptativa d'anàlisi continua inèdita per falta d'imaginació dels que haurien hagut d'emprendre-la. O potser ningú no s'hi ha atrevit per por de la reacció dels fallers. M'incline a sospitar que, sobretot, deu ser per aquesta última raó. Perquè, si la falla és un instrument vivaç de crítica, hi ha fallers, en canvi, que no semblen gens disposats a deixar-se criticar i responen de manera destrempada a qualsevol glossa que no siga incondicionalment ditiràmica. Suppose que no sempre ha estat així. Els fallers d'abans de la guerra, segons contem, eren d'un altre estil: tenien sentit de l'humor. Els d'avui –alguns, en tot cas–, quan els toquen les falles, no en tenen molt. Ho sé per experiència. I naturalment, un faller malhumorat ja no és un faller, és un inquisidor... El fet és que, per una causa o altra, la revisió resta en l'aire.

[...] Els meus clients ja em coneixen la propensió a enfocar les qüestions valencianes des d'un angle premeditadament hostil al tòpic, que adopte per voluntat d'higiene intel·lectual i política. Les falles no han pogut esquivar el perill de ser manipulades com a tòpic. Pitjor encara: les falles estan servint per a polaritzar la prodigiosa vocació de tòpics que anima una vasta zona de la nostra societat. D'una banda, hi ha l'equació "València és igual a falles"; de l'altra, la inesgotable retòrica

d'hipèrboles decoratives a què dóna lloc la febreta intermitent del patriotisme local. (Fuster 1967: 9-10)

Pel que fa als continguts i l'estructura de *Pensat i Fet*, a penes van experimentar variacions durant els seixanta anys d'existència. Bàsicament, contenia una part literària formada per les col·laboracions –en prosa o en vers– d'escriptors valencians, una secció fixa que reproduïa gràficament els monuments fallers de la ciutat de València i anuncis publicitaris diversos que s'inserien en les pàgines inicials i finals. Sens dubte, l'element que més cridava l'atenció eren les portades, que s'encarregaven a artistes valencians de prestigi reconegut. En l'edició de 1948, que és l'únic número en què col·laborà Fuster, amb només vint-i-cinc anys d'edat, també hi van participar els escriptors Lluís Margarit, Carles Salvador i la seua filla (Sofia Salvador), Enric Duran i Tortajada, Prudenci Alcon i Mateu, Maria Ibars, Ricard Santmartí, Xavier Casp i Josep Ombuena. La composició poètica més recurrent era el sonet de tema faller, tal com Carles Salvador havia suggerit a Fuster en la carta reproduïda anteriorment, i els escassos articles que s'hi van publicar no escapaven als tòpics que Fuster denunciava en el pròleg a *Combustible per a falles*.

#### «Falla encesa» (*PiF*, 1948)

Des del cor de la nit, la primavera  
certa ja sobre el ròssec d'un perfum,  
salta, i s'esmuy, i es corba, i s'adelerera  
per fer-se clara entre una flor i el fum.

Joia endintre, destria fugissera  
la gràcia rabent del seu costum:  
tot s'hi sent breu, o fàcil; i s'advera  
el món més gerd sota un festeig de llum.

Ah, la cendra que cau com un rou tímid,  
que reposa sabent-se encís del límit,  
que còpia del record tan dolçament!

Secret de vol i joc, la flama alçada  
estrafà el guspireig de l'estelada,  
i ens carrega l'esguard d'enyorament.

Fuster recorre a una de les composicions favorites dels seus inicis per a recrear la crema d'una falla en la nit de Sant Josep, el sonet en versos decasíl·labs amb accent a la sisena síl·laba i combinació de rima *ABAB ABAB CCD EED*. En principi, l'element central del poema és el foc nocturn que crema el monument faller, i així ho corrobora la presència del seu camp semàntic: «fum» (v. 4), «llum» (v. 8), «cendra» (v. 9), «flama alçada» (v. 12) i «guspireig» (v. 13). Però, en el fons, el fet poetitzat és l'adveniment de la primavera, que és descrita sensorialment com el «ròssec d'un perfum» (v. 2), que ben bé podria ser la flor del taronger. Siga com siga, en el primer quartet, l'al·lusió als ritus pagans que saludaven l'estació primaveral amb fogueres és clara. La naturalesa, fins ara instal·lada en el letarg hivernal, desperta «per fer-se clara entre una flor i el fum» (v. 4). El segon quartet incideix en la descripció sensorial i joiosa de la primavera. Són versos de celebració que descriuen una atmosfera gràcil i lleugera sota un «festeig de llum» (v. 8).

El primer tercet s'obri amb una comparació plena de matisos, la cendra que cau com un rou tímid. L'acció resultant del foc no és vista com una devastació, sinó com la rosada que es fa visible a l'alba en les flors. Per aquest motiu, l'arribada de la primavera s'anunciava en el primer quartet entre una flor i el fum. El segon tercet, en canvi, evoca la «flama alçada» (v. 12), que rivalitza amb el guspireig del firmament. És una imatge poderosa que, contràriament al que es podia esperar, contradiu el to joios del poema i deixa en l'esguard del poeta el pòsit d'enyorament de qui és conscient que la celebració de la festa acabarà quan es consumeix definitivament la flama enlairada. En definitiva, per bé que el poema es titula «Falla encesa», ofereix una visió que sobrepassa l'aspecte folclòric faller i aprofundeix en el ritu ancestral de celebració de la primavera. En aquest sentit, la falla no és vista com una instal·lació artística amb un fort contingut satíric i de crítica política i social, ni tampoc com un símbol identitari dels valencians. Més aviat és un símbol que relliga l'home als seus orígens més primitius i atàvics. Fuster ho explica amb claredat, anys després, en «elogi definitiu de les falles», un dels articles recollits en *Combustible per a falles*:

No ho oblidem: la falla, en definitiva, és una foguera. En un principi –uns orígens no massa remots, per cert– era només una foguera. Més endavant, el combustible bàsic va sofrir una metamorfosi genial: el munt de trastos inútils, l'«estoreta velleta» i totes les altres coses que donaven pàbul a les flames d'un simple goig gremial o de veïnat, es va convertir en una bastida de fusta i cartons, amb ninots intencionats. [...] En una paraula: l'important, en la falla, no era ja tant la foguera, el foc, com el material destinat a ser cremat.

[...] Però el foc –el foc de les falles– mereix una consideració més profunda. En realitat, és una variant de l'eterna foguera ritual, que la humanitat de l'ample món reitera des dels seus temps més antics. Els etnòlegs deuen saber quin significat atribuïa l'home primitiu a la flama gratuïta: potser una ofrena, potser un exorcisme, però sempre un gest decidit als seus déus per congraciar-s'hi.

[...] Siga com siga, la veritat és que la tradició piròmana a què em referesc ha perdut, pertot arreu on subsisteix, la seua prístina substància religiosa. Els pobles segueixen elevant fogueres en les dates de rigor, però ho fan moguts exclusivament per un impuls festival. El ritu ha perdut vigència com a ritu, perquè els déus o les intencions s'han esvaït. Ara: el foc segueix sent el foc, amb tota la seua fascinació intacta. Veure consumir-se dins les flames alguna cosa, encara que només siga una pila d'objectes inservibles, és una experiència que afecta fibres molt profundes del nostre esperit. En algun petit racó de l'anima tenim amagat Déu sap quin tèrbol instint sacral, heretat de mil generacions d'avantpassats piadosos. I en aquest instint es barreja el goig de la destrucció i l'ansia de salvació. Amb el foc desenfrenat davant els ulls, un foc que nosaltres hem provocat perquè sí, un home vell de segles acudeix a la nostra emoció. Quan els valencians s'apiloten als carrers de la ciutat, a la mitjanit del 19 de març, per veure cremar les seues falles, un batec anacrònic i esfereïdor els uneix a les més fosques forces del passat. (Fuster 1967: 20-22)



## 2.2.6. CONCLUSIONS

---

L'estudi dels inicis de qualsevol poeta permet realitzar descobriments modestos que, sovint, ratifiquen l'evolució posterior: l'aparició incipient de filies i fòbies que amb el pas del temps es converteixen en obsessions admirables, les primeres preferències tècniques i formals, els mots i les imatges insistides que poblen l'univers de cada autor... En definitiva, un magma poètic difús que pren cos de manera lenta, irremeiable. De fet, ni tan sols en plena maduresa el poeta és conscient que està traçant les línies definitòries del seu rostre, com afirmava Borges. Res que pague la pena no és gratuït en poesia, i els primers versos, encara menys. Certament, són diverses les influències, temes, figures retòriques, estils i propostes estètiques dels inicis fusterians que tractem de sintetitzar tot seguit, sense perdre de vista l'ombra que projecten sobre la producció poètica posterior.

### **Aspectes formals: mètrica i versificació**

Si ens centrem en l'aspecte formal, s'hi observa una presència considerable de composicions poètiques pròpies de les mètriques tradicionals catalana i castellana, tot i que en menor mesura de l'última. En concret, el sonet i la dècima són les més emprades. De fet, hi ha una correspondència directa entre l'ús majoritari d'aquestes composicions i la versificació predominant, ja que el decasíl·lab i l'heptasíl·lab, a més de ser els versos més recurrents, també són els més habituals en el sonet i la dècima respectivament. No obstant això, la correspondència no es dona inequívocament en tots els casos. Així, en el poema «Els teus ulls» i la quarta composició de «Madrigalets a la Verche, en setembre», Fuster usa el sonet amb versos pentasíl·labs en el primer cas i heptasíl·labs en el segon. Fins i tot, en un intent poc reeixit de desempallegar-se de la tirania del decasíl·lab sobre els poetes catalans, Fuster escriurà el sonet «Tu i el matí» en decasíl·labs amb un accent inusual a la cinquena síl·laba. Tant se val, de moment, els resultats. En realitat, el que interessa són els primers passos del poeta que recerca la seua pròpia veu. No debades, conrearà el sonet amb més intensitat i perfecció tècnica uns anys després, en *Va morir tan bella* (1951), però el germen ja estava latent en les provatures inicials. De la mateixa manera, el decasíl·lab amb predominança accentual a la sisena tindrà més importància en

poemaris com *Ofici de difunt* (1950) i *Escrit per al silenci* (1954). Però amb el sonet i la dècima, hi conviuen altres composicions com el madrigal. En comentar els poemes «Darrer madrigal» i «Madrigalets a la Verche, en setembre», ja n'havíem remarcat l'ús ambigu, que no se cenyeix a la preceptiva establerta, malgrat la cura especial que tenia per la forma.

Per últim, destaquem la presència de poemes llargs sense mètrica regular, amb escalonaments de versos, com ara «Jardí o melangia», «Oda al Mediterráneo», «Poema VIII», «Noches sin alma», «Orilla de este amor», «Presencia de la Muerte», «Poema del suburbio», que singularitzen la poesia fusteriana en relació a la major part dels poetes valencians dels anys quaranta i cinquanta, que solien escriure composicions d'extensió més reduïda.

### **Temes i tendències estètiques**

Resulta difícil destriar els trets característics dels inicis poètics fusterians sense tenir presents les limitacions d'una visió de conjunt com la nostra, que pretén sintetitzar la procedència dispersa del corpus. Tanmateix, per ordre d'importància, establim dues tendències estètiques: en primer lloc, una poesia més tradicional, d'influència simbolista i postsimbolista, i en segon lloc, una poesia més innovadora, de clara filiació surrealista. En termes generals, el simbolisme i el postsimbolisme són les tendències preeminentes de la poesia fusteriana pertanyent al «cicle líric», mentre que el surrealisme preval, amb matisos que desenvoluparem més endavant, en el «cicle antilíric». Per tant, s'hi observa una continuïtat en la seua obra poètica a partir de les dues vies esmentades.

#### *L'herència simbolista i postsimbolista*

Bàsicament, els eixos temàtics de la poesia simbolista i postsimbolista de Fuster són els quatre següents: l'amorós, el paisatgisme metafísic, el religiós i l'existencialista. Més tradicionals, sense dubte, els tres primers, i més connectat a la modernitat francesa dels anys quaranta i cinquanta, el darrer. La temàtica més representativa, si més no des d'un punt de vista quantitatiu, és l'amorosa, que comprén dues orientacions matisables. D'una banda, el lirisme candorós de «Cançó inacabada», «3er poema romàntico», «Els

teus ulls» i «Cançó tranquil·la», que presenten relacions amoroses des de l'òptica del poeta que idealitza l'ésser estimat en el marc del típic *locus amoenus*. Són poemes sense estridències que, a excepció d'«Els teus ulls», es distingeixen pel domini tècnic. D'altra banda, hi ha el lirisme elegíac i introspectiu de «Jardí o melangia», «Darrer madrigal», «Poema VIII» i «Orilla de este amor», que mostren un món trasbalsat i regit per pulsions soterrades que emfasitzen l'absència de l'amant a través del silenci i del record. *Ales o mans* (1949) i *Escrit per al silenci* (1954) són els dos poemaris que millor representen la continuació dels primers poemes amorosos fusterians.

Amb una presència quasi equiparable a la temàtica amorosa, destaquem l'afany de Fuster per mantenir-se connectat al'existencialisme francès a través d'una poesia que expressa l'angoixa de l'home que s'interroga pel sentit de l'existència. Observem, però, dos grups diferenciats segons la presència o absència de Déu com a al·locutari. Així, trobem poemes en què el poeta s'examina la consciència mitjançant el recurs retòric del diàleg monologat amb Déu. És la poesia reflexiva i alhora bategant d'«Elegia íntima», «Poema» i «Presencia de la Muerte», tres peces dotades de la força primitiva dels salms, no tant estilísticament com pel que fa al despullament interior davant de Déu. En canvi, hi ha un altre grup de poemes que cerquen el sentit de l'existència sense la presència de Déu com a interlocutor, ni tan sols com a pretext. No hi ha lloc per a l'autocomplaença ni per a l'engany, i tot és sotmés a una mirada lúcida i punyent. «Noches sin alma» i «A un suïcida» en són exemples paradigmàtics. Al capdavant, retrobarem la petja inicial de l'existencialisme en *Sobre Narcís* (1948) i certs poemes d'*Ales o mans* (1949), tot i que la poesia existencialista que defuig el diàleg amb Déu es correspon amb *Ofici de difunt* (1950) i amb alguns dels seus aforismes i escrits assagístics.

Al costat de la poesia amorosa i de l'existencialista, la temàtica que denominem «paisatgisme metafísic» constitueix una aportació gens menyspreable a partir de poemes com «Paisatge», «El meu poble, de nit» i «Impressió de tardor». En ells, el poeta adopta dos posicionaments bàsics: projectar el seu estat anímic sobre el paisatge contemplat o bé mimetitzar-s'hi. Siga com siga, el paisatge, que hauria de ser l'element central, queda relegat gradualment a un segon pla pels sentiments del poeta. Especial atenció mereixen «Desolació» i «L'olivera» pel fet que, a través del mateix element paisatgístic, un arbre, expressen sentiments contraposats.

Per últim, l'aportació més residual pertany a la poesia religiosa, produïda sempre a partir d'encàrrecs editorials circumstancials i anecdòtics —«Poemas en la Navidad del Señor»— o de la col·laboració en una revista de signe catòlic i franquista com *Vispera* —

«Madrigalets a la Verche, en setembre». Per bé que es tracta d'una poesia subsidiària en la seua producció, Fuster va escriure uns pocs poemes religiosos en els anys cinquanta i seixanta, tots ells reunits en el volum antològic *Obra pia* (1989).

### *Els primers tempteigs surrealistes*

Tot i que la influència surrealista és incipient en el període estudiat, Fuster va ser l'únic poeta valencià de postguerra que s'interessà per aquest moviment d'avantguarda. «(Conato de imprecación)» i, en menor mesura, «Poema del suburbio», són les úniques dues peces surrealistes dels inicis. Ambdues tenen ua projecció, només parcial, en certes imatges del poema inaugural de *Sobre Narcís* (1948) i d'alguns poemes de *Terra en la boca* (1953), com ara «Quasi-oda al Mediterrani» i «Poema sobre València». No obstant això, estava gestant-se l'eclosió surrealista de Fuster: primer amb *Ofici de difunt* (1950), i ja més plenament, amb «Elegia a Rabelais» (1953) i *Poemes per fer* (1953-54). Per dissort, aquestes obres no van eixir a la llum en el moment en què foren escrites.

### **Autotraducció**

Tal com assenyalàvem en el capítol dedicat a la tria lingüística en els seus inicis literaris, Fuster escrivia els poemes en català originalment, i només els traduïa a castellà per a poder publicar-los en *Verbo*, ja que així li ho exigia José Albi, amic de joventut i codirector de la revista junt amb el mateix Fuster. Però, la raó per la qual decidí traduir-los, i no recórrer a cap traductor, l'explica a Xavier Casp en la carta de l'11 de juliol de 1948:

Coneixent el castellà com el coneixem, resulta molt més pràctic que siga el propi autor qui faça la traducció, perquè triarà sempre les paraules castellanques amb el mateix criteri poètic que va triar les valencianes, i aquelles seran sempre molt més escaients que no les correspondències literals. (Fuster 2006c: 79)

Siga com siga, per a valorar com es traduïa Fuster, sols disposem de les versions en català i castellà acarades en l'apartat dels poemes de *Verbo*,<sup>91</sup> però són suficients per a establir dues maneres de procedir diferents segons la tipologia del poema original. Així, si no tenia rima ni mètrica regular, primava més el sentit i la sintaxi que no el fet de mantenir les equivalències mètriques. En aquest sentit, la «traïció» és mínima, tot i que, en ocasions, el títol del poema té lleus variacions. Dins d'aquest grup, hi ha els poemes «Jardín», «Presencia de la Muerte» i la primera de «Dos canciones inacabadas».

En canvi, l'operació canvia quan el poema original té mètrica regular i una rima ben definida, ja que tracta de mantenir les equivalències mètriques i, fins on és possible, les combinacions de rima. Els sonets «A San Francisco de Asís, al leer el Cántico de las Criaturas», «El olivo» i «Elegía íntima», tots ells inclosos en el conjunt «Tres poemas», responen a aquesta manera d'operar. En aquests casos, Fuster substitueix el decasíl·lab català per l'hendecasíl·lab castellà i manté tan sols les rimes coincidents en català i en castellà, deixant versos sense rimar.

---

<sup>91</sup> Vista la correspondència de Fuster amb José Albi, descartem que les inicials V. T. M. correspongueren a un traductor que no fóra el mateix autor dels poemes.



## **2.3. CICLE LÍRIC**





### 2.3.1. SOBRE NARCÍS

---

Després de començar a fer-se un nom com a poeta en la premsa, Fuster publicà el 1948 el primer poemari en Torre, amb un tiratge curt de cent exemplars, numerats i signats per l'autor. Si atenem a l'extensió, de sols catorze pàgines, es tracta més aviat d'una plaquette o d'un quadern, que és el tipus de publicació que empraven els poetes novells per a donar-se a conèixer, que no d'un poemari o d'un llibre de versos. *Sobre Narcís* s'inicia amb un pròleg proteccionista de Xavier Casp,<sup>92</sup> que fou un dels primers valedors de Fuster com a poeta i qui, entre altres, el va introduir en els cercles literaris valencians de postguerra. Pretenia, així, alligonar els joves sobre els models que calia defugir i deixar clar que, en el valencianisme cultural del moment, el nou poeta prenia partit pel grup Torre i no pel de Carles Salvador i Francesc Almela i Vives. Però Fuster tenia una idea clara de la poesia que volia escriure i, per bé que publicava en l'editorial de Casp i Adlert, no es va adscriure incondicionalment a ninguna capelleta. Ara bé, la seua independència li valgué, entre altres molèsties, que en la ressenya que li dedicaren en el primer número d'*Esclat*, la revista de Torre, li objectaren una imatgeria massa atrevida, en general, i manca d'ambició temàtica, en determinats poemes. (*Esclat*, maig-juny 1948: 14). Carles Salvador també publicà una ressenya en el número d'abril-maig de 1948 de *Verbo*, que portava per títol «El mito de Narciso en la poesía valenciana».<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> En el capítol dedicat a la norma literària i la fractura del valencianisme cultural, ja ha estat reproduït el paràgraf inicial del pròleg.

<sup>93</sup> Va escriure la ressenya a petició de Fuster. El fet que li l'encomanara a un adversari declarat de Casp és una mostra més de la seua independència. Citem un extracte de la carta del 22 de març de 1948 en què li demana la col·laboració: «I posat a abusar de la vostra benvolença, vaig a demanar-vos una cosa més. Recordeu els *Cuadernos literarios*, d'Alacant, no? En llur nova etapa, suara iniciada, continua dedicant, sempre que hi ha avinentesa, una certa atenció a la poesia catalana de València. Al pròxim número d'abril em plauria que hi anés una recensió de *Sobre Narcís*. Us sabria greu fer-la, vós? No tothom està capacitat per a parlar de la nostra poesia (altrament no m'encararia amb vós, molestant-vos), i vós sou un dels pocs que podeu i sabeu parlar-ne. Vull, clar és, la vostra opinió sincera. I no us cregueu pas obligat a donar-me "coba". (Ja veieu que en el pròleg que m'han posat, Casp comença per retreure'm, molt polidament però no per això menys clara, certes suposades influències...)» (Fuster 1948m: s. p.).

Una vegada rebé les galerades de *Sobre Narcís*, Salvador li adjuntà la ressenya en una carta sense data, precedida d'unes paraules de cortesia: «Bon amic: Adjunt la nota que em demaneu per a la revista d'Alacant sobre *Sobre Narcís*, quadern que he llegit amb tota cura i que no estic segur d'haver-lo entès puix que les imatges, com els arbres el bosc, no deixen veure el poema. Del que no us queixareu és de la manca de sinceritat en les meues paraules. En llegir el vostre prec vaig refusar totseguit (sic) escriure cap comentari; després, però, he cregut que la meua obligació era la d'atendre-us. Estic desentrenat; no escric res de bo; no llixo (sic); no sé com estan les lletres ni a casa, ni a fora. Estic entrant en el Paradís, gràcies a Déu. Si les meues paraules sobre *Sobre Narcís* no us satisfan, trenqueu les quartilles i en pau. Si es publiquen feu-me la mercé de dir-m'ho.» (Salvador 1948c: s. p.).

Finalment, en la carta del 14 de juny de 1948, Fuster agraeix la ressenya a Salvador i li justifica el canvi del títol: «Amic Salvador: Per fi acaba de sortir el número abril-maig dels Quaderns literaris *Verbo*, d'Alacant.

Originàriament la va escriure en català amb el títol de «*Sobre Narcís*, de Joan Fuster», però hagué de traduir-la Fuster al castellà per a publicar-la en la revista. En reproduïm un fragment de la versió original, que ha restat inèdita:

El narcisisme, encara que és tema antiquíssim, no l'haviem trobat mai en les lletres vernàcules (sic). Tema propici al desenvolupament de teories i a la dialèctica polemisant (sic) potser hauria aparegut a les nostres lletres si els camins de l'avantguardisme no haveren (sic) estat estroncats en 1936; perquè aquells camins anaven dreturers a la poesia pura. Pels volts de 1946 la poesia vernàcula (sic) es trobava –i encara es troba– en un plausible retorn a Llorente, en un molt convenient retorn als millors temps de la Renaixença superada. Exceptuant Joan Fuster qui format en aquesta desena d'anys al costat dels millors poetes catalans i valencians se'ns presenta descarregat d'anècdotes, atent en absolut a les veus interiors, àgil i perfecte de forma, d'espatles als tòpics; però acarat als temes eterns com, per exemple, és el mite del Narcís.

(Hem dit d'espatles als tòpics però Joan Fuster farà bé de verificar la seua imatgeria poètica i vore (sic) si són acceptables, com a perdurables, frases que en nàixer ja comencen a ésser buides de sentit; és a dir, ha de tindre cura dels adjectius massa fàcils, que prenen tot l'aspecte de carreus per a reomplir: «àngels prim», «rossinyols castrats», «tamarius inèdits», «buit balb de roses», «gaseles buides com taüts d'arcàngels», «tardes trencades»...). (Salvador 1948b: s. p.)

A l'igual que Casp en el pròleg a *Sobre Narcís*, Salvador també intentava portar l'aigua al seu molí quan esmentava en la ressenya «el plausible retorn a Llorente», però és difícilment justificable que qualificara de buides certes imatges poètiques. Potser Salvador no era capaç de pair l'originalitat fusteriana. Tot amb tot, la inconsistència de les crítiques, la d'*Esclat* i la de Salvador, no degueren afectar-lo en excés: ja se sap que, en poesia, no hi ha tema petit, ni imatges prou agosarades, ni tampoc cànons eterns. El fet innegable és que un jove d'a penes vint-i-sis anys despuntava amb una òpera prima que marcava el punt de partida d'una veu poètica inusual entre la majoria dels escriptors valencians de postguerra.

L'obra s'articula en dues parts, la primera de les quals està formada íntegrament pel poema «Sobre Narcís», que dona títol al llibre i comprén alhora dues composicions, «Invocació i lai» i «Parèntesi final». La segona, titulada «Alguns poemes menors», està formada per dotze poemes curts sense cap relació temàtica, estilística, ni encara menys formal, amb el llarg poema que els precedeix. Aquesta manera d'organitzar els llibres de

---

Ara us n'envio un exemplar, per correu a part. S'hi publica, com veureu, la versió castellana de la nota que sobre *Sobre Narcís* va tenir l'amabilitat de fer-me. Per exigències de paginació (resultava massa extensa com a recensió, i hagueren de posar-la com a crònica) el Director li canvià el títol, posant-li'n un altre més adient amb la secció de cròniques; espero que això no us sàpiga greu.» (Fuster 1948o: s. p.)

versos no com una obra unitària, sinó com un aplec o reunió de materials serà una constant en la trajectòria literària de Fuster. Per aquesta raó, analitzem les dues parts com unitats autònomes i independents, sols relligades pel volum en què es publicaren. De fet, Fuster no tenia previst, si més no d'inici, reunir-les en una mateixa publicació, ja que «Alguns poemes menors» era un poemari en si mateix, tal com digué a Salvador en la carta del 22 de març de 1948:

Estimat amic:

M'hauria agradat anar personalment a casa vostra i dur-vos l'exemplar del quadern *Sobre Narcís*, que vinc de publicar i ara us adjunto. Però com que no em donaren l'edició fins ben entrada la setmana passada, i jo procuro fugir de l'atarantadora València en falles, no em fou possible visitar-vos. Com veureu, en aquests plec de versos, només la primera part us serà desconeguda, puix que la segona no és més que una selecció d'un altre recull que ja us vaig deixar llegir. (Fuster 1948m: s. p.)

### «Sobre Narcís»

Tal com s'infereix del títol, Fuster ofereix una visió personal del mite de Narcís. El poema consta de dues composicions en tercets encadenats de decasíl·labs amb accent a la sisena síl·laba. La primera composició està formada per vint-i-quatre tercets i un vers final solt i la segona manté el mateix esquema, però amb només cinc tercets i un vers final. El desequilibri en l'extensió del poema s'explica pel fet que el segon és, en el fons, el desenllaç o la continuació del primer. Pel que fa a la combinació de rimes, el vers segon de cada tercet manté una rima consonant amb el primer i el tercer del següent tercet d'acord amb l'esquema *ABA BCB CDC...* Amb aquest poema, Fuster s'inseria en una llarguíssima nòmina d'escriptors i artistes plàstics que tractaren el mateix mite amb anterioritat. Si en el camp de la pintura són nombrosos els autors que recrearen la figura de Narcís, com ara Nicolas Poussin, Caravaggio, Jan Cossiers, Honoré Daumier, John W. Waterhouse o Salvador Dalí, en literatura es multipliquen *ad infinitum*:

El bello Narciso modelado por Ovidio y omnipresente en las distintas literaturas desde el Medievo, se esfuma en la primera mitad del XIX, salvo alusiones episódicas en la lírica anglosajona, para renacer en el Parnaso de la Francia finisecular. [...] Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX los «narcisos» florecen con un esplendor inusitado. Para ilustrarlo, baste esta nómina selecta

de sus cultivadores hispanos: Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Jorge Guillén, Rosa Chacel, Max Aub i Salvador Dalí. (Alganza 2010b: 161-162)

Al llarg dels segles d'existència de la tradició cultural occidental, la mitologia grecolatina ha mostrat una vitalitat sorprenent. Com apunta Minerva Alganza, els relats mil·lenaris «cambiano de piel y de ropajes, han traspasado distintas civilizaciones y mentalidades, hasta conformar artefactos simbólicos complejos, dotados de múltiples facetas y aristas.» (2010a: 9). I malgrat que en l'obra literària de Fuster no abunden les al·lusions a la mitologia clàssica, no hi ha dubte que coneixia en profunditat el Narcís seminal d'Ovidi i els hexàmetres dactílics de *Les metamorfosis*. Segurament, però, el seduïen textos més actuals, amb interpretacions diferents de la del cèlebre poeta romà.

### *Narcís, de mite a símbol*

Hi ha tres preguntes que s'imposen abans d'encarar-nos de ple amb el poema. Per què Fuster poetitza un mite? Per què el mite de Narcís? I, en última instància, quins textos literaris li serviren d'estímul? Començarem per contestar l'última pregunta. Tal com avançàvem, el mite de Narcís s'ha tractat i desenvolupat des de múltiples opcions estètiques, però, en la nostra opinió, l'aportació més determinant en el Narcís de Fuster correspon als escriptors francesos, en concret a Paul Valéry i a André Gide. Amb quasi total seguretat, aquesta fou la via a través de la qual Fuster accedí a un nou Narcís capaç de transcendir la visió clàssica. Recordem que el 1890 Gide dedicà al seu amic Valéry el tractat filosòfic breu, *Le traité du Narcisse. Théorie du symbole*, que és «la exposició fundamental del mito de Narciso como centro generador de toda semántica en la cultura finisecular.» (Segade 2008: 65). En resposta a la incitació de Gide, Valéry va escriure el sonet «Narcisse parle», publicat just un any després en *La Conque*, la revista simbolista francesa fundada per Pierre Louÿs. Aquest poema el recuperà al cap de vint-i-nou anys en l'*Album de vers anciens* (1920), ampliat i modificat de manera més que considerable, això és, convertit en un altre poema amb idèntic títol. Poc a poc, el mite de Narcís es convertí en un tema recurrent, obsessiu, en l'obra de Valéry. Dos anys després, publicà els tres «Fragments du Narcisse» en el poemari *Charmes* (1922) i, finalment, l'any 1938

va escriure el llibret de la *Cantate du Narcisse*, l'obra teatral amb música de Germaine Tailleferre.<sup>94</sup>

A més de la tradició simbolista, la figura de Narcís fou abordada pel surrealisme, moviment que Fuster seguí amb interès des de jove, i la presència del qual es detecta en certes imatges que assenyalarem més endavant. En canvi, la *Métamorphose de Narcisse* (1937),<sup>95</sup> de Salvador Dalí, una de les obres surrealistes més emblemàtiques sobre el mite, dista molt, en la forma i en el tractament temàtic, de «Sobre Narcís». És ben sabut que Fuster criticà amb duresa, i en no poques ocasions, l'obra pictòrica de Dalí. De fet, afirmava, amb un punt irònic, que l'artista empordanés era millor poeta que no pintor, encara que que el text que completava la *Métamorphose de Narcisse* no té cap ressò en el poema fusterià. Resulta interessant citar un fragment de l'article «Un rato de reto», publicat en el número 22 de *Verbo*, en què Fuster desacredita la pintura surrealista de Dalí alhora que posa en relleu el valor de la seua poesia:

Si casi toda la pintura surrealista bordea la literatura –tanto o más que el abstractismo bordea lo decorativo–, en el caso de Dalí hay ya una verdadera inmersión. Su lenguaje realista no nos conmueve, y los cuentos que con él nos cuenta pertenecen a otro orden de cosas. Interesan, sí, y mucho: no como pintura sino como surrealismo –surrealismo literario. Dalí hubiera hecho mejor poeta que pintor. A mí, desde luego, me gustan bastante más sus poemas que sus cuadros. (Fuster 1951g: 45)

Deixant Dalí al marge, citem ara dos textos poètics sobre Narcís que tenen punts de contacte amb el poema fusterià: «Muerte de Narciso», del cubà José Lezama Lima, i «Narciso», de Rafael Alberti. El primer es publicà el 1937 en la revista *Verbum*,<sup>96</sup> el mateix any que la *Métamorphose de Narcisse* de Dalí, i es reedità el 1949 en el número 15 de *Verbo*, uns mesos després de l'aparició de *Sobre Narcís*.<sup>97</sup> El segon es publicà en

---

<sup>94</sup> Per a més informació sobre el mite de Narcís en l'obra d'André Gide i de Paul Valéry, podeu llegir Segade, M. (2008): *Narciso fin de siglo*, Barcelona, Melusina, pp. 65-69 i Montoro, M. (2010): «Érase una vez... Narciso: evocaciones narcisitas en la estética simbolista francesa», dins Minerva Alganza (ed.): *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*, Granada, Universidad de Granada, pp. 145-159.

<sup>95</sup> Es tracta d'una obra plàstica complementada amb un poema de títol homònim format per una tirallonga de versos ininterromputs que basteixen un discurs hermètic sobre el contingut del llenç.

<sup>96</sup> La revista literària era l'òrgan oficial de l'Asociación de Estudiantes de Derecho de la Universidad de La Habana. Només es van fer tres números, des del mes de juny fins al mes de novembre de 1937. Estava dirigida per René Villanovo i el secretari era Lezama Lima.

<sup>97</sup> La direcció de *Verbo* creié oportú encapçalar el poema amb unes línies de presentació que destacaven la qualitat del poeta i la poca difusió que havia tingut fins aleshores en la literatura espanyola: «Juzgamos profundamente interesante dar a conocer ciertos textos poéticos poco menos que inéditos en nuestra Patria, y que calificamos de especial importancia. Hoy publicamos esta “Muerte de Narciso”, aparecida en Cuba en

novembre de 1926, en el primer número de la revista *Litoral*, i es va incorporar sense variacions en el poemari *Cal y Canto* (1929), amb una dedicatòria a Pedro Salinas. Però, Alberti no fou l'únic de la Generació del 27 que poetitzà el mite de Narcís. També ho van fer García Lorca en «Tres retratos con sombra», Luis Cernuda en «Cuerpo en pena» i Jorge Guillén en «A lo Narciso».<sup>98</sup> Tanmateix, reiterem la impossibilitat d'esbrinar les obres que Fuster tenia a l'abast mentre escrivia el seu poema. En aquest sentit, bé se'ns podria retraure qualsevol oblit, com ara el Narcís rilkeà dels *Sonets a Orfeu*<sup>99</sup>, el *Narcís i Goldmund* de Hermann Hesse i, per què no, *El retrat de Dorian Gray* d'Oscar Wilde.

Ara bé, a part de les relacions temàtiques entre els poemes citats, el «Narcisse parle» que Valéry reincorporà en l'*Album de vers anciens*, la «Muerte de Narciso» de Lezama Lima i, sobretot el «Narciso» d'Alberti, comparteixen una sèrie de trets formals amb el Narcís fusterià. En primer lloc, són poemes d'una extensió superior als quaranta versos. Aquest aspecte, que pot semblar irrellevant *a priori*, no ho és tant si tenim en compte que, en la poesia en català del País Valencià, eren inusuals els poemes tan llargs. Per tant, és raonable que serviren d'exemple a Fuster a l'hora d'iniciar una empresa tan ambiciosa. A més, aquests poemes extensos remetent a l'univers grecollatí, i al bíblic; o siga, a una antiguitat mítica, com la de Narcís. En segon lloc, la distribució estròfica és un altre tret compartit per «Sobre Narcís», «Narciso» i «Muerte de Narciso», en tant que mantenen la mateixa estrofa al llarg de tot el poema. En concret, el de Lezama Lima està escrit en octaves, mentre que el de Fuster i el d'Alberti en tercets encadenats. En tercer lloc, pel que fa al metre, els quatre autors opten per versos d'art major. I, en últim lloc, Valéry, Alberti i Fuster fan servir rimes consonants. En resum, «Narcisse parle», «Narciso» i «Muerte de Narciso» constitueixen tres referents ineludibles en el poema de Fuster, no només temàticament, també formal.

Vistos els antecedents, tornem a la pregunta inicial: per què Fuster poetitza un mite? Per a contestar-la, caldria definir abans què entenem per mite, tot i la dificultat de delimitar una realitat cultural tan complexa, abordable des de perspectives múltiples, i

---

1937, de José Lezama Lima, en quién vemos uno de los primeros poetas actuales de Lengua castellana.» (*Verbo. Cuadernos Literarios*, 15: 13).

<sup>98</sup> El poema de García Lorca pertany a *Canciones (1921-1924)*, llibre publicat el 1927 com a suplement de la revista *Litoral* i, dos anys després, en *Revista de Occidente*, que era de les publicacions periòdiques a les quals tenia accés Fuster. El poema de Cernuda es publicà en novembre de 1929, també en *Revista de Occidente*, i en el poemari *Un río, un amor*. Des de 1936 està inclòs en *La Realidad y el Deseo*. Per últim, el poema de Guillén es publicà el 1967 en el poemari *Homenaje*.

<sup>99</sup> Ens referim al tercer sonet de la segona part dels *Sonets a Orfeu*, escrits entre 1922 i 1923.

sovint complementàries. Recorrem, doncs, a la proposta de l'estudiós romanés Mircea Eliade:

El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento como, por ejemplo, una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. [...] En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobre-natural») en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales. (Eliade 2000: 16-17)

Segons la definició, la (re)creació del mite exigeix abandonar el món quotidià i penetrar en un món transfigurat que es fa present, contemporani. Aquest fet implica que ja no es viu en un temps cronològic, sinó en la dimensió que Eliade anomena «el temps fabulós dels inicis», és a dir, el temps en què l'esdeveniment relatat té lloc per primera vegada. Heus ací, la resposta a la primera pregunta: Fuster s'aproxima al mite per tal de convertir-lo en un símbol. Aquesta és l'única manera de fer-lo seu i retrobar-se en ell. És per això que s'amera de la tradició poètica simbolista, perquè Narcís li interessa com a símbol, tal com explica Mercedes Montoro:

Así, mientras que Ovidio, y tras él multitud de pintores y escultores, habían encontrado en Narciso un pretexto para una evocación plástica y pintoresca de la belleza del cuerpo humano rodeado de naturaleza, constituyendo el mito un símbolo de los tormentos e ilusiones que ofrece el amor, para algunos de los simbolistas franceses, como A. Gide, el mito fue pretexto para extraer una teoría del símbolo (anulando deliberadamente la sensualidad ovidiana y sustituyéndola por una evocación bíblica o platónica). O para otros como Valéry, el mito, bajo la influencia de su amigo Gide, asoció la gracia y la sensualidad de Ovidio con el intelectualismo: las sensaciones y los sentimientos se vuelven ideas, mientras que las ideas parecen comprometer lo más profundo del ser del poeta. [...] De unívoco, el mito se vuelve símbolo, ambiguo y polisémico. De establecido, el mito se vuelve maleable. De invariable, el mito se vuelve flexible. Dicha flexibilidad propicia en definitiva, la temática del espejo, del conflicto de identidad, del andrógino decadentista. Y ese mismo espejo, tras ser mero objeto de contemplación del propio yo, se convierte en reflejo del fluir temporal, en muerte, o aporta un atisbo de esperanza sugiriendo las líneas en donde el poeta-flor pueda volver a renacer. (Montoro 2010: 159)

En conseqüència, la versió canònica d'Ovidi no deixa de ser un pretext. Com els simbolistes, Fuster no rememora el mite, sinó que invoca, ara i ací, el seu personatge a través del mirall. Així s'entén que el primer poema es titule «Invocació i lai». Sobre el mot lai, no cal més explicació que la seua definició: una composició poètica medieval que narra una història d'amor o llegenda. En el poema fusterià, l'adjectiu «medieval» de la definició de lai es justifica per l'ambientació. Respecte al segon poema, «Parèntesi final», destaca la tècnica del fos encadenat que permet reprendre el discurs en el mateix punt en què acaba la composició anterior amb l'objectiu de matisar-ne el desenllaç.

Només resta una qüestió per respondre: per què el mite de Narcís? La resposta demana (re)interpretar el mite com una metàfora de l'autoconsciència creativa, tal com Fuster ho va justificar l'any 1954 en una lectura poètica a Barcelona: «Ja no recorde què em temptà en el mite de Narcís fins al punt de decidir-me a fer-ne un poema. Potser una vaga consciència del sentit narcisista que té l'actitud del poeta, i en general la de l'intel·lectual.» (Fuster 1954g: s. p.). Aquesta reflexió té l'origen en interpretacions avantguardistes sobre el tòpic narcisista que equiparen l'art amb la vida i donen més importància a l'artista que no a l'obra. Dit en altres paraules, i aplicant-ho al gènere poètic: s'atorga més importància a la recerca de la veu poètica a través del poema que no al poema en si mateix. És des d'aquesta perspectiva que Fuster escriurà «Sobre Narcís», en resposta a l'interès contemporani pel coneixement íntim de l'artista, que esdevé, de manera simultània, subjecte i objecte de creació.

### *El Narcís de Fuster*

A més de ser el relat fundacional del mite, la versió d'Ovidi és la més difosa des dels clàssics fins a l'actualitat.<sup>100</sup> La composició del poeta romà explica la genealogia de Narcís –fill del déu fluvial Cefís i de la nimfa aquàtica Liríope–, narra l'instant fatal en què, ullprés per la seua imatge reflectida en les aigües clares d'una font, s'hi precipita i s'ofega, i descriu la metamorfosi final en una flor que porta el seu nom i que creix a la riba des d'on es llançà. En canvi, Fuster situa els fets en un temps indeterminat posterior a l'ofegament i comença amb una invocació a Narcís perquè emergeixca de les aigües en què s'enfonsà. Així ho llegim en els nou primers tercets de la primera composició:

---

<sup>100</sup> Podeu llegir la versió íntegra de *Les metamorfosis* (III, 339-510) en Ovidi, P. (1929): *Les metamorfosis I*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.



Caldrà que t'obris de bell nou, mirall,  
tu que vas ésser carn d'aquell encís!  
Cal que tornis a córrer aigua avall,

tu, cel, enderroc d'ales, ja precis  
miracle d'una sang que es repeteix  
tot fent-ne record límpid d'un somrís

Obre't, riera o cel, nou i mateix,  
sobre el secret incert on és constant  
treva d'enyor el frec de cada bleix!

I tu buida tes branques, pur instant,  
arbre d'ombra estirada –testimoni  
sotmès, dur de llangor fràgil–, del cant

dels rossinyols castrats! Cal que ressoni  
sobre sines de nimfes i déus certs  
la melangia justa, el plor erroni,

fix, que serves pels teus indrets oferts,  
oh etern matí, desfet i sense nius!  
Cal també, vent de sempre, tu que et perds

pels racons de la calma i que revius  
sota el doblec d'un eco dolorós,  
arrossegant sentors de tamarius

inèdits; cal també, vent consirós  
d'aleshores, que tornis descenyit  
i igual! I tu, Narcís, nu, gloriós,

envejat pels asfòdels i la nit,  
episodi de marbres i petxines,  
sorgiràs vençut d'algues i neguit!

És significatiu que la pròtasi de la invocació, formada pels tercets reproduïts, es formula en la modalitat oracional exhortativa, bé amb perífrasis d'obligació (vv. 1, 3, 13,

18, 22) o bé amb el verb en segona persona del singular d'imperatiu (vv. 7, 10). El poema reproduceix, amb matisos, el to exhortatiu i solemne de les invocacions amb què comencen alguns poemes èpics grecs com la *Iliada* i l'*Odissea*. D'altra banda, així com indicàvem l'ús anafòric de les perífrasis d'obligació, també és destacable la proliferació de metàfores sobre el mirall, que l'identifiquen amb el cel (v. 4), la riera d'un riu o un estany (v. 7) i les nines dels ulls (vv. 28-29). A més, en el vers seté, s'hi estableix un doble joc metafòric entre el mirall, la riera i el cel a través de l'ús identificatiu de la conjunció «o», que Fuster ja havia emprat en poemes anteriors seguint l'exemple del poeta Vicente Aleixandre.

Narcís, el mirall i la imatge reflectida formen, de manera indestriable, l'element central del poema. El mirall, doncs, deixa de ser un objecte reflectant i es converteix en la frontissa que uneix dues realitats enfrontades, o siga, en l'única via per a accedir al jo més profund. En aquest sentit, l'autocontemplació és més que una simple visió, és una experiència catàrtica, una exploració subjectiva i alhora una oportunitat de penetrar més enllà de la imatge reflectida, que és l'enigma que cal desxifrar. El poeta intenta redimir, com un record de límpid somris (v. 6), la imatge d'un Narcís nu i gloriós (v. 24) per a contemplar-lo en la plenitud del Paradís, just abans de la desfeta, tal com expressa en els dos tercets següents (vv. 28-33):

Tot fóra com llavors: àdhuc les nines  
dels teus ulls, viu Narcís, que en blana pau  
anirien segant vols i glicines...

Tot seria una extensa mà suau:  
conhort d'estrella fina i tardor lleu,  
redempció d'oblits dintre el blau

No es tracta tan sols de l'evocació del paradís perdut en què vivia Narcís, sinó del desig de restaurar-lo. Per aquest motiu, cada tercet està introduït pel substantiu «tot» seguit del verb «ser» en mode condicional, que és el mode principal en què expressem els desigs. Aquest canvi en la modalitat oracional marca un punt d'inflexió en el poema. Ara ja no basta la contemplació en el mirall, cal traspasar-lo per a ser contemporani del temps fabulós dels inicis en què les parts del tot conviuen en una harmonia perfecta, paradisiàca, tal com explicava Gide en *Le traité du Narcisse. Théorie du symbole*:<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Dec la traducció a la professora Mercè Marqués.

El Paradís no era gran; perfecta, cada forma no s'obria més que una sola vegada; un jardí les contenia totes. Si era així o no ho era, què ens importa?, però si era, era així. Tot cristal·litzava en una floració necessària i tot era perfectament com devia ser. Tot romania immòbil, car res no desitjava ser millor. La tranquil·la gravitació operava, ella sola, lentament, la revolució del conjunt. I com que ningun impuls cessa, ni en el Passat ni en el Futur, el Paradís no havia arribat a ser, senzillament era allí des de sempre.

Cast Edèn! Jardí de les Idees! on les formes, rítmiques i segures, revelaven sense esforç el seu número; on cada cosa era el que semblava; on demostrar-ho era inútil.

Edèn! on les brises melodioses ondulaven en corbes previsibles; on el cel estenia l'atzur sobre la gespa simètrica; on els ocells eren del color del temps i les papallones feien harmonies providencials sobre les flors; on la rosa era rosa perquè la cetònia era verda, qui venia era per posar-s'hi. Tot era perfecte com un número i es compassava normalment; una harmonia emanava de la relació de les línies; sobre el jardí planava una simfonia constant. (Gide 2009: 171)

Però què seria de Narcís si emergira del fons de les aigües i retrobara el paradís perdut? Espectador obligat d'un espectacle en què no té cap altre paper que el de mirar, sentiria de nou el fàstic i el tedi. Bell i admirat, però sempre sol, pres d'un llanguiment continu, s'intensificaria el desassossec. En el fragment següent, que abasta des del vers quaranta-cinc fins al cinquanta-sis, es descriu l'opressió dolorosa que la perfecció del Paradís projecta sobre Narcís amb la imatge surrealista de les tres gaseles d'argila seca, belles com taüts d'arcàngels, que recorren els malucs de Narcís (vv. 46-50):

Narcís parat: sentim que als volts premuts  
de ta dolor cavalquen tres gaseles  
d'argila seca, belles com taüts

d'arcàngels, que reposen llurs esteles  
de sang pels teus malucs; tres buits de foc  
cavats dintre el deler on desenteles

el teu cobejament de tu... Oh joc  
de pètals obscuríssims i de fúries  
que t'assetgen el front i que tampoc

no t'han de desvetllar noves cantúries  
o lleures per a aqueix deler punyent!

Retornat al Paradís, queda el dubte de si Narcís canviarà la seua actitud o seguirà sense lliurar-se a cap altra alteritat que la seua imatge reflectida en les aigües. El poeta, però, aclareix el dubte d'immediat. Reclòs en un perpetu isolament i incapaç d'entregar el seu amor a ningú, Narcís rebutja l'abraçada dolça d'un braç senzill i tranquil (vv. 58-59). Els últims tres tercets i el vers final expressen gràficament la buidor de Narcís amb una metàfora que identifica la seua ànima amb un paratge erm, despullat, presidit per una tèbia falzia podrint-s'hi. No és gratuïta, en absolut, la tria de la falzia, atès que és una espècie de la falguera anomenada *capillus veneris*, o siga, «cabells de Venus». La imatge, per bé que elemental, escenifica a la perfecció l'egoisme narcisista, que ignora els dictats de la deessa de l'amor.

No s'entén l'inici de la segona composició, «Parèntesi final», sense les preguntes finals d'«Invocació i lai» sobre la possibilitat, o impossibilitat, de Narcís d'estimar a una altra persona que no siga ell mateix (vv. 69-70):

Qui sap si has estimat l'espill només!  
Qui sap si sols tos ulls has estimat!

Ambdues preguntes, emfasitzades pels signes d'admiració, connecten amb el primer tercet de «Parèntesi final»:

No sabrem pas, Narcís, si en les mans teves  
és o no ressò mort aquella antiga  
veu que a les coses viu i tu manllevés.

L'ambigüitat calculada de la resposta, enunciada en la primera persona del plural per a fer-nos còmplices del pensament del poeta, posa en entredit –o entre parèntesis– la incapacitat d'amar de Narcís i alberga l'esperança que encara bategue el ressò mort d'aquella antiga veu, d'aquell eco dolorós esmentat en el vers vigèsim d'«Invocació i lai». És obvi que ambdós mots, «ressò» i «eco», són una al·lusió a la nimfa Eco. Però, en el fons, aquests versos plantegen la lluita entre l'amor i la mort a la manera de Vicente Aleixandre en el poema «Unidad en ella», de *La destrucció o el amor* (1935). Tot amb tot, l'esperança que Narcís trie l'amor, i no la mort, es desfà com un miratge a mesura que s'aproximen els versos finals i es confirma el seu aïllament (vv. 10-16):

aquesta mar de vidre, sense onades,  
que en cada vena teva s'ha escondit,  
tot quant té un nom incert i de vegades

mor, guanya per a tu el vol infinit  
d'un enyor impossible que s'oblida,  
contra el buit balb de roses del teu pit.

La mort, en tu, és una ala reprimida.

Els versos finals contenen un judici moral –tot judici és moral– sobre la manera com Narcís es va condemnar, ell mateix, a la mort. Anys després, Fuster mantindrà la mateixa visió del mite, amb un to innegablement irònic, en un aforisme de *Judicis finals* (1960):

Narcís era un ociós. Quan un no té res a fer, tendeix a observar-se a si mateix. I a força d'autocontemplació, hom acaba trobant-se admirable, bonic i àdhuc digníssim. La resta del mite és igualment fatal. (Fuster 2002a: 245)

### «Alguns poemes menors»

Amb el mateix títol Fuster publicà en l'*Almanaque de Las Provincias para 1947* els poemes «El meu poble, de nit», «Cançó inacabada» i «Grills», dels quals sols l'últim fou incorporat a *Sobre Narcís*. En la carta del 6 de setembre de 1947 que envià a Carles Salvador, Fuster l'assabentava que «Alguns poemes menors» contenia una trentena de sonets, dècimes i romanços, però mai no es va publicar com estava previst. Per tant, els dotze poemes que comentem són només una part del projecte original. En aquest sentit, queda esbrinat el valor de l'indefinit «alguns» del títol, però no l'epítet «menors». En principi, la resposta apunta a la brevetat de les composicions, encara que també pot fer referència a la valoració que feia el mateix Fuster en comparar-los amb «Sobre Narcís», que és un poema molt més difícil d'executar tècnicament i de temàtica relacionada amb la mitologia clàssica.

Siga com siga, «Alguns poemes menors» participa de trets distintius dels inicis poètics fusterians com el lirisme passat pel tamís existencialista i l'ús de l'heptasíl·lab i la dècima. De fet, l'heptasíl·lab és el vers emprat en totes les composicions, la meitat de les

quals són dècimes. Temàticament, no s'associa un motiu concret a una composició determinada, però, tal com apuntàvem, aquests poemes tenen en comú la presència de l'existencialisme com a teló de fons. Bàsicament, s'estructuren en tres eixos temàtics: la descripció d'elements naturals, la reflexió sobre referents culturals i l'expressió de l'amor líric. En resum, són poemes breus amb ritmes i rimes variades, traços lírics que naixen de sensacions que experimenta el poeta davant de diferents estímuls. Per aquesta raó, els agrupem d'acord amb el criteri temàtic establert.

### *La natura com a espill de l'ànima*

Deu anys després de la publicació de *Sobre Narcís*, Fuster anotava la reflexió següent en l'entrada del 16 de setembre de 1958 del *Diari 1952-1960*:

Confesso que, a mi, la mar és l'únic «spectacle natural» que no em fatiga. No sóc insensible als «paisatges», com creuen els meus amics; però un panorama de muntanyes, de prats, d'hortes delicades, d'erms austers, deixa d'atraure'm, un colp l'he vist. La contemplació morosa d'un fragment de geografia no entra en les meves aptituds. Hi ha persones que s'hi encanten i que són felices amb aquesta mena d'embadaliment. Troben mil matisos als colors de la terra o de la roca, infinites figures en el cos dels vegetals, moltes delícies en els jocs de la llum. I en destil·len poemes, pintures a l'oli, especulacions descriptives, indiscutiblement valuoses. Jo, mai no he pogut arribar a uns tals extrems. Em tempta més la inspecció d'una ciutat, d'un lloc qualsevol on la mà d'obra hagi intervingut: la presència de l'home, històrica o actual. De la Natura, a tot estirar, prefereixo els camps conreats, les verdures comercialitzables, les zones amb incrustacions d'enginyeria. Ho lamento, però cadascú és com és. (Fuster 2002a: 569)

Però, fins a quin punt és cert que Fuster mai no va «destil·lar» textos descriptius sobre paisatges naturals?<sup>102</sup> Si ens centrem en els poemes, no costaria massa citar «Jardí o

---

<sup>102</sup> En canvi, en el primer escrit publicat de Fuster, titulat «Significació espiritual de la Montanyeta dels Sants», trobem especulacions descriptives sobre el mateix paisatge que descriu en el poema «Arrossar». Per aquest motiu, creiem oportú reproduir-ne un breu fragment: «Des del cim de la Montanyeta s'albira una de les contrades més belles de la terra valenciana. Una plana neta, oberta, constel·lada de casetes i de pobles amb llurs campanars disparats cap al blau. D'una banda, la limita la línia cerúlia d'unes serres llunyanes; de l'altra, l'Albufera i el Mediterrani, tan harmoniosos. Cada dia de l'any dona un encant diferent a la Partida. Mirem-la en esta nit de maig: la Montanyeta està voltada d'un espill inacabable en el que el cel ha sembrat les seues estrelles; l'oreig rellisca suaument sobre l'aigua, i, en alguns camps, els brins recent plantats es vinclen al seu pas. O en este migdia de juny, en què el sol posa banderes de blancor en les parets de l'esglesiola, i als camps es belluga una gamma indefinible de verds. O en este capvespre setembrat, amb l'horitzó esclatat en or, competint amb les espigues corbades i denses que va segant el llaurador. I, en maig,

melangia», «L'olivera», «Desolació» i «Impressió de tardor», malgrat que una lectura atenta ens confirma que la natura no és el motiu que els origina. En aquest sentit, Fuster no imposta quan confessa que no se sent temptat per cap bellesa natural llevat de la mar. Com els postsimbolistes, en realitat, allò que inspecciona amb voluntat descriptiva no és la natura, sinó l'ànima –o si ho diem més fusterianament: la consciència. De la natura, li interessa sobretot el diàleg amb l'esguard que la contempla, bé per a identificar-se o bé per a projectar-se sobre ella. És des d'aquest angle existencialista que llegim «Madrigal, en maig», «Grills»,<sup>103</sup> «Alba» i «Nu de noia, en la mar», «Cigne últim» i «Arrossar».

Format per un quintet amb dues rimes consonàntiques segons l'esquema *abbba*, «Madrigal, en maig» evoca, amb efectivitat i precisió, un *locus amoenus* perquè el poeta expresse el goig de sentir-se en pau amb ell mateix en una tarda plàcida que s'esvaeix a un ritme imperceptible. En tan sols cinc versos convoca elements bàsics de la primera poesia fusteriana com la «o» que lliga metafòricament la rosa i la font del primer vers i la presència dels rossinyols del quart vers, que ja apareixien, amb un significat contrari, en «Invocació o lai». Si parem atenció als aspectes paratextuals, comprovem que no és la primera vegada que fa servir un títol semblant amb una doble intenció: d'una banda, indica el tipus de composició i la temàtica, i de l'altra, atribueix una funció remàtica a un mes de l'any, maig, tal com va fer en «Madrigalets a la Verche, en setembre». No és, de fet, l'única coincidència entre ambdós poemes, atès que aquest últim també comença amb una metàfora *in absentia* que identifica la rosa, entre altres coses, amb una font.

«Alba» és un poema compost per dos quartets<sup>104</sup> amb dues rimes consonàntiques encreuades que poetitza les primeres clarors del dia. El primer quartet es distingeix per les metàfores que exalcen la lleugeresa nítida de l'alba a través, també, de dos elements recurrents dels inicis poètics: les ales i les roses. Veiem-ho tot seguit:

Camí d'ales, entre el dia  
i la mar. Roses esteses:

---

en juny, en setembre –tothora–, notarem una aroma forta i aspra de maternitat eterna. I, també, sempre al lluny, es sent una remor, com llliris en trencar-se sobre marbres antics, que anuncia la Mar Nostrada...» (Fuster 2006: 20-21).

<sup>103</sup> No comentem el poema perquè ha estat tractat en el capítol dedicat a l'*Almanaque de Las Provincias*.

<sup>104</sup> Segons Josep Bargalló, alguns textos de mètrica i versificació catalanes «han distingit entre quartet i quarteta seguint els criteris establerts per la poètica castellana barroca, com a estrofa de versos d'art major' el primer i d'art menor' la segona. La nostra tradició, però, era i és ambivalent, com en el cas quintet/quinteta i sextet/sexteta. És a dir, en cap cas distingia –ni hi ha cap raó per fer-ho– el nom de les estrofa per la llargària dels versos. Per això, utilitzarem ambdues denominacions sense distinció de significat, tant quartet com quarteta, amb preferència d'ús per la primera.» (Bargalló 2007: 154).

claredats de sobte empeses  
cap als rasos que el cel tria.

Fins ací les concessions descriptives, que deixen pas en el segon quartet al món interior del poeta que emergeix com un fil de silenci en un cel d'abril que confia a l'aire tibades pereses (vv. 5-6). Però, sobre el fons de la remor callada, hi bateguen records llunyans que encara intenten fer-se un lloc en la mirada i la memòria del poeta, tal com sentencien els dos darrers versos:

Sobre el silenci, conteses  
d'enyor i esguard: llunyaia.

«Nu de noia en la mar» és l'única de les sis dècimes d'«Alguns poemes menors» que no té rima. Destaquen especialment els tres versos inicials pel lirisme bellíssim amb què recreen la sensualitat del cos nu de la noia a la mar. En aquest sentit, el mot «biaix» i els verbs «vinclar» i «aixecar» són fonamentals per a descriure subtilment l'efecte i la direcció del moviment corporal:

Biaix de sedes espesses  
si et vincles; i quan t'aixeques  
esqueix d'alba que es destria.

La nuesa femenina relega a un segon pla el paisatge marítim que l'emmarca i, a mesura que avança el poema, l'eclipsa fins que el fa desaparèixer. Com bé remarquen els versos quart i cinqué, la contemplació de la jove és l'única esmena per a véncer la calma estiuenca i l'únic punt de fuga en què es fixa l'esguard del poeta. És, però, des del vers cinqué fins al vuité quan s'estableixen una sèrie de metàfores i comparacions que equiparen la noia a diferents elements, com ara l'estela d'un somni, el somris de déus joves o el rou que es diposita als ametllers florits. Per bé que són metàfores d'escassa originalitat, són redimides per la imatge poderosa del vers vuité, que descriu el rompent de les ones com un trencament d'ales, en una mena d'esclat metafòric que estableix un punt d'inflexió respecte a l'actitud contemplativa inicial. El rol passiu del poeta, a frec del voyeurisme, de sobte transmet la proximitat a l'objecte de desig mitjançant l'ús del possessiu de la segona persona del singular i l'adverbi de lloc «vora» del vers nové. De sobte, tot canvia i el món és un altre quan està a prop de la noia. Així ho testimonien els



versos finals, que reverteixen la inèrcia sostinguda al llarg del poema i ens transporta a una nova realitat, onírica i surrealista:

El món és nou vora teu.  
Penso en petxines celestes.

Ambientats en la natura, «Cigne últim» i «Arrossar» no reflecteixen tant l'estat anímic del poeta com fotografien un instant concret que travessa el seu esguard, això és, mostren un fragment d'eternitat a través d'un gest, en el primer cas, i d'una impressió lumínica, en el segon. «Cigne últim» és una dècima amb rimes consonants que, *a priori*, poetitza un fet anecdòtic com l'enlairament d'un cigne, descrit amb profusió de detalls en els versos que reproduïm:

Tot fent més còncav l'espai,  
cigne deturat, t'enlaïres  
ja perfet d'enyor, i als caïres  
de l'agilitat que en va hi  
proposa la primavera  
somniaçament t'advera  
cada enderroç d'horitzons:

Si bé els dos primers versos mostren l'inici del vol sense matisos rellevants, el tercer hi introdueix la personificació del cigne per a remarcar que no és un vol tocat pel goig primaverat, sinó un vol avortat ja des de l'inici, incapaç d'assolir l'horitzó anhelat. El sintagma «enderroc d'horitzons» del vers seté remet, sintàcticament i semàntica, a l'«enderroc d'ales» del quart vers d'«Invocació i lai». És obvi que l'enyor del cigne no deixa de ser una projecció anímica del poeta, però no és menys cert que hi ha la voluntat d'eternitzar un instant com un fotograma congelat en la retina. En aquest cas, la figura solemne del cigne retallada sobre el cel buit d'una tarda, sense horitzó ni esperança:

tarda endins el temps s'empara  
i és només un dolç suara  
per al teu gest sense fons.

El poema, però, es redimensiona a partir d'una segona lectura del títol. Sembla

que Fuster juga amb la multiplicitat interpretativa de l'adjectiu «últim» en relació a la complexitat simbòlica del cigne. Recordem que, en la mitologia clàssica, era una au consagrada al déu de la música, Apol·lo, per la creença que, abans de morir, cantava dolçament. Si tenim present que la poesia simbolista hereta de Baudelaire i de Mallarmé la visió d'aquesta au com una representació del destí del poeta, és raonable pensar que, en realitat, és aquest qui emet el cant de cigne davant la impossibilitat d'assolir l'horitzó anhelat. Aquest seria el gest sense fons del darrer vers: la veu que emmudeix bellament.

«Arrossar» manté la mateixa estructura formal d'«Alba», això és, dos quartets amb dues rimes consonants encreuades. És l'única composició purament contemplativa de les incloses en aquest subapartat, fins al punt que posa en entredit l'entrada del *Diari 1952-1960* citada amb anterioritat. Nascut a Sueca, un dels pobles arrossers històrics del País Valencià, Fuster estava acostumat a la presència canviant dels camps d'arròs al llarg de les estacions de l'any.<sup>105</sup> Per tant, descriu un entorn natural que, encara que li és familiar, conserva intacta la capacitat de fascinar-lo: l'arrossar inundat per l'aigua de les sèquies circumdants. Ara bé, més que no del paisatge en conjunt, l'enlluernament naix de la unió indissociable d'un instant i un fragment visual concrets, descrits en el primer quartet:

El mirall es fa recent  
cada cop que el vent reposa.  
S'hi arreplega una desclosa  
volior de sol rabent.

Amb una estètica similar a la de l'haiku i la tanka –potser assimilada llegint *Del joc i del foc*, de Carles Riba–, aquests versos naixen de la voluntat d'atrapar i eternitzar un instant fugisser: el reflex del sol sobre un arrossar inundat d'aigua, que només es pot percebre quan el vent reposa. Especialment suggeridor és l'efecte lumínic dels versos tercer i quart, que descriuen els raigs solars com una munió veloç d'ocells. El segon quartet manté el lirisme descriptiu del primer amb la imatge del cel esllavissant-se, que recorda clarament l'«enderroc d'horitzons i ales» del poema «Cigne últim». Malgrat que enderrocar i esllavissar-se són sinònims, aquest últim no té una significació negativa en «Arrossar». No debades, els versos finals proclamen la fecunditat futura dels camps

---

<sup>105</sup> Fuster publicà l'any 1969 en l'editorial barcelonina La Galera el conte infantil *Abans que el sol no creme...*, una narració didàctica sobre el conreu de l'arròs a Sueca.

d'arròs gràcies a l'acció de l'aigua:

L'aigua proclama clarors  
al compàs d'un tomb d'espiga.

Per bé que inspirat en la temàtica de la terra, l'encert del poema rau en evitar els tòpics del «paisatgisme sentimental», la tendència poètica del primer terç del segle XX que Fuster va encunyar i definir en l'*Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*:

Hi ha motius, prou motius, que expliquen la perduració (sic) d'aquesta línia, i àdhuc la seua preservació per al futur. L'home valencià se sentirà sempre inclinat a una poesia d'*arrels*, domèstica, per afeció satisfeta a les glòries del paisatge, sobretot de les contrades central del país. El paisatge té per a ell un embuix sensorial i un secret atractiu econòmic: cantar la terra implica, d'alguna manera, cantar també l'esforç humà que la treballa: és la flor, però també el fruit –la *collita*–, allò que li entra pels ulls i el commou. [...] En una societat no gaire intel·lectualitzada, com és la nostra, el paisatgisme sentimental s'alia amb els instints conservadors i els expressa tant com els estimula. I tot això, naturalment, a banda del major o menor interès literari que tinga. Des de Llorente fins als poetes que avui el continuen en aquest aspecte, l'horta i les altres terres valencianes han estat vistes, no exactament com un *paisatge*, sinó com un *patrimoni*, i per tant, amb un entndriment alhora possessori i reverencial. Per això el *paisatgisme* poètic havia d'ésser sentimental, entre els valencians. I no imperiosament en el sentit de «paisatge estat d'ànim», sinó a vegades, en un pla més modest, com a «paisatge mon casolà». Sense aquesta vinculació afectiva, essent ja el paisatge mer espectacle, els poetes al·ludits ja no s'hi interessarien. (Fuster 1956c: 57-59)

Malgrat que «Arrossar» descriu un indret rural típic de la geografia valenciana sense voluntat introspectiva, el tractament paisatgístic s'oposa diametralment a l'estètica llorentenista, que van continuar en la primera meitat del segle XX poetes com Salvador Verdeguer, Francesc Caballero, Enric Duran i Tortajada, Pasqual Asins, Enric Soler i Godes, Prudenci Alcon, Joan Lacomba, Lluís Guarner, Vicent Casp i Martí Domínguez Barberà. Com en tants altres aspectes, Fuster es desmarcava de la mediocritat regnant en la literatura catalana del País Valencià i obria una nova via d'indagació poètica.

Quines possibilitats tenia un jove de províncies d'accedir a un producte artístic de qualitat? Lluny de les capitals culturals europees, i amb les dificultats afegides de la postguerra a l'Estat espanyol, escassejaven les oportunitats de visitar un museu o una exposició, d'acudir a un concert, al cinema o a una representació teatral, o de disposar dels mitjans tecnològics per a reproduir en l'àmbit domèstic una peça musical. Pel que fa als llibres, el mercat era restringit i sense novetats estimulants. Aleshores, com va accedir Fuster a les pintures d'El Greco o a la música de Chopin i de Bach, tres referents artístics de primer ordre que centren l'atenció dels poemes següents? Un dels seus amics de joventut, José Albi, evoca en l'article «Joan Fuster: adolescencia y amistad»<sup>106</sup> els primers descobriments en el món de la cultura. Eren molt pocs els luxes que es podien permetre en aquest camp, però els contactes d'Albi hi jugaven a favor. El fragment que citem té un valor testimonial considerable sobre la formació intel·lectual dels dos joves en els anys anteriors a la publicació de *Sobre Narcís*:

Fuster y yo nos empeñábamos en saber «qué pasaba por Europa» en aquellos mismos días. Apuntábamos de manera especialísima a París y al mundo casi soñado de sus revistas literarias. Conocíamos un poquito a Huidobro, a César Vallejo y a Larrea, que estimularon más aún nuestra curiosidad. Un día me decidí, y en vista de que no hallaba otro camino abierto opté por recurrir a José Luis Cano, buen amigo, que tanto sabía de libros y que en Madrid estaba al frente de la librería y de la revista *Ínsula*.

[...] Creo que era en julio de 1947, estando en Jávea, y Fuster conmigo, cuando el ordinario de Valencia descargó en mi casa dos cajones. ¿Sería, no sería? Desasosegados, perplejos, vacilantes, inseguros... Andábamos sobre ascuas. Por de pronto, abrir, y enseguida, ver y tocar. En efecto, allí estaban las revistas: deslumbradoras, incitantes y muchas cosas más. Fuimos apilando en el suelo, a nuestro alrededor algo de lo que era la auténtica cultura de Europa: *Fontaine*, *L'Arche*, *Poésie*, *Les temps modernes*, *Esprit*... y muchos títulos más. [...] Y allí, en uno de los rincones más bellos y acogedores del Mediterráneo, nos sentimos, eso: un poco más mediterráneos y un poco más europeos. (Albi 1993: 284)

---

<sup>106</sup> Reproduïm un fragment d'un poema inèdit d'Albi que incorpora en l'article a través del qual reviu les primeres experiències musicals d'ambdós: «Allí frente al casino, zanzuilargos y flacos, / asombrados, abortos. / Yo andaba por los diecisiete / años, no siglos todavía (Eso sería luego) / Y quizás él un poco más. / Lo único que nos importaba era la sorprendente / belleza del horrible gramófono, dilapidando / música que apenas sí cabía / en el aire de julio, cerca del Balatón, soñando / lagos, / inconcebible, insólita *Rapsodia n.º 2*; y pienso en / Liszt, apoyado su codo en una mesa, / tan cerca de nosotros, imaginando czardas / y vuelos prodigiosos de juventud en fiesta, de / adivinos pájaros. / Éramos increíbles soñadores de mundos / en libertad.» (Albi 1993: 280)

Així és com Fuster va adquirir un bagatge artístic que anys després demostraria en l'assaig *El descrèdit de la realitat* (1956). Abans, però, havia mostrat signes del seu interès per l'art en diverses col·laboracions periodístiques, i també a través del gènere poètic, com és el cas d'«A les mans del Sant Francesc d'Assís, del Greco», un poema que combina referències al sant fundador de l'orde franciscana i al pintor Doménikos Theotokópoulos, més conegut amb el sobrenom d'El Greco. De fet, esmenta tots dos en el títol –sant i pintor, o model i pintor– perquè coneix la predilecció del pintor pel sant. També Fuster s'havia interessat per sant Francesc. Així ho corrobora la publicació, uns mesos abans, del poema «A Sant Francesc d'Assís, en llegir el Càntic de les Criatures» en el número d'abril-maig de 1948 de la revista *Verbo*.

«A les mans del Sant Francesc d'Assís, del Greco» és una dècima que comença amb un dels recursos retòrics més emprats en els inicis fusterians: la «o» identificativa que uneix dos termes d'una metàfora que, aparentment, no tenen res en comú, com ara els liris i les veus contingudes del vers inaugural. De fet, la metàfora no pot ser més encertada si sabem que, en la cultura cristiana, aquestes flors representen la castedat, la innocència, la puresa i la pietat, totes elles qualitats atribuïbles al sant. Així, una vegada al·ludit l'aspecte emocional, recrea la iconografia de sant Francesc difosa per El Greco a partir de la nuditat de l'os del tercer vers. Ací trobem la primera referència a l'aspecte físic amb què el pintava: el rostre demacrat, els pòmuls marcats, el nas afuat i l'hàbit ample cobrint-lo fins als peus. Als trets corporals, s'han d'afegir les mans citades en el títol, unes mans allargades i eixutes, sovint representades amb els estigmes dels sants extàtics que revivien la passió de Crist. Des del cinqué vers fins al darrer, s'intensifica la visió mística i transcendent del sant amb l'aparició de nous elements pictòrics:

I hi teniu el temps desclòs  
com una rosa darrera,  
fent-ne a guisa de conhort,  
en cada nafra, l'acord  
per sobre la calavera  
entre la llum i la mort.

Sempre en oració, debatent-se entre l'èxtasi i el dolor, els versos cinqué i sisé contenen una comparació dramàtica que s'adiu amb la vida del sant: el temps com una rosa darrera que es desclou. Tot i res és efímer, o etern, en les seues visions, èxtasis i meditacions. A més del món interior del sant, el poema plasma l'estil d'El Greco, que,

obligat o no pels encàrrecs eclesiàstics, vehicula i referma les tesis de la Contrareforma amb la inclusió d'elements tètrics, intimidatoris, com la calavera del vers nové. Es tracta d'un recurs escenogràfic amb què els predicadors atemorien els oients, majoritàriament il·lustrats, en els sermons. El vers final arredoneix el poema amb la projecció d'un fons tempestuós i enfosquit que recorda la figura del sant orientant-se cap a un feix de llum salvífica, redemptora.

Els altres dos poemes d'aquest subapartat ja no parteixen de referents culturals relatius a la pintura, sinó a la música. Titulats amb els noms dels compositors, «Chopin» i «Bach», expressen les sensacions del poeta en escoltar la seua música. Així com el títol anterior especificava el personatge representat per El Greco, ara són títols genèrics que no precisen cap peça musical, tot i que es pot inferir del contingut. «Chopin» està format per un quartet sense rima, que reproduïm a continuació:

Una gran, morta magnòlia  
on recolzar el meu front.  
Unes mans o arrels d'arcàngel  
omplint-me de cendra el cor.

Una vegada més, hi constatem la presència del regne vegetal, ara a través d'una magnòlia morta. Les al·lusions als arbres, plantes i flors són constants en *Sobre Narcís*. Per exemple, les roses apareixien, encara que no sempre amb el mateix significat, en els poemes «Invocació i lai», «Madrigal, en maig», «Grills», «Alba» i «Treva». I en menor grau, observem altres vegetals com la falzia d'«Invocació i lai», els lliris d'«A les mans del Sant Francesc d'Assís, del Greco», el xiprer de «Solitud», els ametllers de «Nu de noia, en la mar», les espigues d'«Arrossar» i l'albó de «Bach».

Ara bé, al marge de la simbologia floral, l'adjectiu «morta» del primer vers, que matisa l'estat de la magnòlia, i el mot «cendra» del vers final, que descriu el marciment del cor, són claus per a identificar el desamor amb la música de Chopin, que associem, sobretot, a les melodies tristes i nostàlgiques dels nocturns o a la seriositat d'una marxa fúnebre. De fet, Fuster ja va expressar la sensació que li produïa, en general, la música del compositor polonès en un aforisme inclòs a «D'Altres judicis finals»:<sup>107</sup> «Chopin.– *O felix culpa!*» (Fuster 2002a: 322). L'expressió, d'indole religiosa, pertany a l'*Exultet* o pregó pasqual, però es pot referir també, irònicament, a l'amant que se sent afortunat

---

<sup>107</sup>«D'Altres judicis finals» és un recull d'aforismes publicats en el número 8 de la revista *Pont Blau*.

d'abandonar una relació sentimental insatisfactòria.

«Bach» és una dècima amb combinació de rimes consonants segons l'esquema *abbabcdccd* que reflecteix les impressions del poeta quan escolta la música de Johann S. Bach. Dotat de la solemnitat que distingeix la música del compositor barroc alemany, és un poema imbuït d'un existencialisme d'arrel cristiana. De fet, és una comparació sobre la qualitat intrínseca de la música religiosa de Bach i el poder de convicció que exerceix en el poeta, que, en escoltar-la, sent pròxima la presència de Déu. És per aquest motiu que paga la pena de reproduir-lo íntegrament, perquè mostra l'enriquiment de l'esperit humà a través de la música, i per extensió de l'art:

Com si Déu hagués obert  
la seva mà o pregonesa  
sobre l'estesa nuesa  
d'un món de silenci ofert  
i en sentís tot l'escomesa:  
hi fulla una oració,  
la font es torna més pura,  
el cel sospesa un tudó,  
i un albó i una cançó  
em fan l'ànima segura.

El poema es divideix en dues parts: la primera, que va des del primer vers fins al cinquè, conté la comparació en sentit estricte, mentre que la segona, que abasta des dels vers sisé fins a l'últim, mostra l'efecte de la música de Bach en el poeta. El primer mot és el nexa «com», que introdueix directament el segon terme de la comparació: Déu. En canvi, el primer terme, la música de Bach, s'infereix del títol. La potència creadora de la seua música és comparada amb una acció divina, com si Déu es mostrara, obrint la seua mà o pregonesa (v. 2), en el silenci del poeta que l'escolta amb veneració (vv. 3-5). A partir d'aquest moment, marcat gràficament amb els dos punts, s'hi descriuen els efectes de la música, que s'arbora com una oració que purifica la font, l'ànima del poeta (vv. 6-7). És obvi que el mot «oració» no es gratuït, atès que Bach composà diversos oratoris, misses, passions, magníficats i càntics espirituals, la qual cosa ens aproxima al tipus de peça musical descrita. És una música que tot ho torna més transparent, com expressa la imatge del vol d'un tudó sospesat pel cel (v. 8) i la presència idíl·lica de l'albó (v. 9), que creix en prats i matollars assolellats i arcecerats del vent. Tal com conclou el vers final, la

música de Bach li transmet tranquil·litat i li fa l'ànima segura.

A mode d'anotació final, destaquem la presència conjunta de Bach i Chopin en «Alguns poemes menors», tot i les sensacions contraposades que despertaven en Fuster, tal com demostra en el següent aforisme de *Judicis finals* (1960):

Músic, allò que se'n diu músic, músic de raça, ho és Mozart, ho és Chopin, ho són Ravel, i Corelli, i Txaikovski, i Tellemann, i Vivaldi, i el mateix Mendelsohn: però no Bach, ni Beethoven, ni Wagner, ni Debussy, ni Stravinsky. (Fuster 2002a: 255)

Encara que Fuster juga de manera brillant amb les sensacions en els aforismes sense pretensions d'objectivar res, aquestes paraules mostren la voluntat de diferenciar els músics tècnics, com Chopin, dels que s'incendien l'ànima, com Bach. Tot i que són formes subjectives de parlar de música, que responen a un estat anímic concret i poden ser matisades amb el temps, Fuster preferia els primers. Així ho argumenta Josep Iborra:

A compte de la seua experiència, adverteix en un text seu, molt conegut, que hi ha dues classes de música: «la música i la música deliciosa», tot i que reconeix que era difícil oposar amb paraules els límits i les característiques atribuïbles a cada una. La música, diu, és Beethoven, Bach i Wagner i una llarga llista de noms, que formen part –i cite textualment– de la «nòmina completa dels compositors emfàtics i estupefactors». És, per dir-ho ràpid, el pol romàntic i expressionista del llenguatge musical.

A la banda oposada hi ha «la música deliciosa» que «com que demana virtuts més subtils i menys genials –insòlites, per tant– no pot oferir tanta producció». I cita els italians del XVII i del XVIII, o els francesos de l'època dels Lluïsos, Mozart, de vegades les cançons de Schumann, i continua endavant amb els noms de Chopin, Debussy, Ravel... La seua conclusió personal no podia ser una altra: «La meua preferència, cada dia més, va per l'amabilitat severa o alegre dels “deliciosos”; si més no, aquests no confonen, com l'altra, el seu art amb l'exercici de l'oratòria. (Iborra 2012a: 18)

### *La persistència del lirisme amorós*

Si haguérem de triar una sola temàtica per a definir la línia predominant dels inicis poètics fusterians, optaríem pel sintagma que encapçala aquest subapartat: lirisme amorós. «Solitud», «Treva» i «De l'amor» s'ajusten a l'epígraf, amb matisos diferents. El primer és una lamentació de desamor; el segon, una apel·lació al poder redemptor de l'amor; i el tercer, un cant de celebració a l'amor correspost. Tots naixen d'inspiracions



afectives, sentimentals i emotives. «Solitud» és una dècima amb rimes consonàntiques segons la combinació *abaabcdcd* que aborda el tema de l'amor perdut i l'enyorament derivat de la impossibilitat de recuperar-lo, que és enunciada ja des dels primers versos quan diu:

Mai més no serà com eres,  
cor o galta concedida  
ja des d'altres primaveres.

L'adverbi de negació inicial marca el to desencisat del poema i anul·la qualsevol conat de revertir el desamor descrit. No és possible, en definitiva, recobrar la plenitud d'altres primaveres, que és l'estació de l'any associada al floriment de l'amor.<sup>108</sup> En els sis versos següents es justifica l'asseveració tan contundent:

Se t'han desfet les darreres  
colomes, i et treu florida  
inútil un bes ofert.  
En el revés de ma sang  
no em tornarà a créixer fang  
ni farà niu el vent gerd.

No hi ha lloc per a les noves il·lusions, que són ara colomes desfetes, ni per a un bes ofert. Tampoc germinarà la llavor de l'amor en el revés de la sang, que és on nien els sentiments autèntics del poeta, ni bufarà un vent tendre i fresc que li done un nou alé. Aquestes imatges, destrament entrellaçades des del quart vers fins al nové, preparen la metàfora final, que no està resolta amb originalitat, però és efectiva:

Seré un impuls xiprer blanc.

Com les imatges dels versos anteriors, la metàfora és formulada en futur per a impossibilitar un altre desenllaç que l'anunciat pel poeta, que s'identifica amb un xiprer blanc, símbol del dol amorós.

«Treva» és un requeriment o apel·lació a l'ésser estimat perquè es lliure en cos i

---

<sup>108</sup> Fuster recorre de nou a enunciar una metàfora a través de la «o» identificativa que hem explicat amb anterioritat en diversos poemes. En aquest cas, identifica el cor amb una galta concedida. (v. 2)

ànima a l'amant, tal com expressen els quatre versos que el componen:

Per què no, cor, per què no?  
Si la mort és sempre igual,  
si les roses no s'acaben,  
per què no, amor, per què no?

Sense el recurs fònic de la rima, el ritme del poema està marcat per les anàfores alternes dels versos primer i quart d'una banda, i dels versos segon i tercer de l'altra. Si atenem a l'extensió tan curta del poema i al recurs anafòric posat en joc, que en el cas de les preguntes inicial i final repeteixen l'enunciat amb la sola variació de les paraules «cor» i «amor», notem que té una estructura similar a l'estrofa d'una cançó o tornada trobadoresca. En canvi, els dos versos centrals, que aporten el significat al poema, no destaquen especialment per la seua originalitat. La contraposició entre la mort i l'amor, que és simbolitzat per les roses renovades, no desdiu els poemes anteriors, però deixa en el lector la sensació que es tracta d'un poema inacabat.

En últim lloc, «De l'amor» és un poema d'onze versos que combina dues rimes assonants, femenina i masculina, en els versos imparells i parells respectivament. Ara sí, es canta un amor en plenitud. Els tres primers versos constitueixen una interpel·lació afectuosa a l'amant («Véns, amor, i se m'ordena, / nova, la sang des dels ulls / fins al somni») i el pòrtic al món interior del poeta, que batega amb forces renovades quan es retroba amb l'ésser estimat. Per bé que hi ha una rutina d'esperes prèvies a cada trobada amorosa, el goig no és menys intens en cada una d'elles. És per aquest motiu que, des del tercer vers fins al seté, descriu aquests instants com un costum d'esperances i vols per a un llanguiment motivat per l'enyor de l'amant. El poeta és incapaç de fer una altra cosa que esperar la seua presència. En realitat, l'afany de retrobar-se és el que uneix els amants com un pont desplegant-se immensament. Així és com se sent, com un cor-robot de primavera, l'estació que simbolitza l'amor. Veiem com expressa l'afany amorós des del vers vuité fins al darrer:

com un pont, de mi a tu,  
immensament, es desplega  
l'afany més pregon que duc  
cor-robot de primavera...

A propòsit de l'amant a qui s'adreça el poeta, cal assenyalar l'ambigüitat en la marca de gènere, tal com ocorre en els altres dos poemes d'aquest subapartat, «Solitud» i «Treva». Aquest aspecte, però, el desenvoluparem en profunditat en els poemaris *Ales o mans* (1949) i *Escrit per al silenci* (1954).

### 2.3.2. 3 POEMES

---

El 9 d'agost de 1949,<sup>109</sup> quan encara no feia ni un any de *Sobre Narcís*, Fuster publicava 3 poemes en Ediciones Verbo, un fascicle de tretze pàgines sense numeració que, per ordre d'aparició, inclou els poemes «Impressió de tardor», «Aquest crit que ara penso» i «Cançó tranquil·la». El primer i el tercer es van publicar junts amb el títol de «Dos poemes» en el número 15 de *Verbo*, corresponent als mesos de març-abril de 1949. El mateix any s'editaren els tres poemes en *Ales o mans*. En concret, «Impressió de tardor» i «Aquest crit que ara penso»<sup>110</sup> formen part de la primera secció i «Cançó tranquil·la», que tanca el poemari, de la tercera. En conseqüència, no els comentarem en aquest apartat, ja que «Impressió de tardor» i «Cançó tranquil·la» han estat tractats en el capítol dels inicis poètics de Fuster i «Aquest crit que ara penso» serà estudiat en *Ales o mans*. No obstant això, farem un breu repàs a les circumstàncies que en propiciaren la publicació.

Dels projectes literaris en què s'embarcaren Fuster i Albi en els anys quaranta i cinquanta, la posada en marxa de *Verbo* fou, sense dubte, la fita més important. A més, aprofitaren el renom i l'escassa infraestructura de la revista per a complementar-la amb iniciatives no menys interessants. A títol personal, Albi creà Ediciones Verbo, un segell editorial que li permeté llançar, entre 1947 i 1952, una sèrie de quaderns de poesia i de crítica literària, a més d'editar l'any 1952, junt amb Fuster, l'*Antología del surrealismo español*.<sup>111</sup> Tot i tractar-se d'una plataforma modesta, concebuda per a donar a conèixer les creacions poètiques d'Albi i dels seus amics, posà en circulació onze títols, entre els quals figuren els 3 poemes de Fuster. Albi també publicà dos reculls de versos: *Poemas del amor de siempre* (1947) i *Elegía al Hombre europeo de la postguerra* (1948). La resta de títols publicats són *A la puerta del hombre* (1948) de Manuel Pinillos, *Sombra*

---

<sup>109</sup> El text complet del colofó del llibre és el següent: «Estos 3 poemas de Joan Fuster, en la serie de cuadernos poéticos de la revista *Verbo*, se acabaron de imprimir en el taller de aprendizaje del Hogar José Antonio de Alicante, el día 9 de Agosto de 1949. Laus Deo.»

<sup>110</sup> Aquest poema es publicà en 3 poemes d'acord amb la variant del català oriental, però en *Ales o mans* apareix en l'occidental, tal com assenyalàvem en el capítol dedicat al model fusterià de llengua literària. Els canvis afecten a certes formes verbals, com ara el present d'indicatiu i subjuntiu. En aquest sentit, Xavier Casp advertia a Fuster de les inconveniències dels canvis morfològics en la carta de setembre de 1949: «T'envie una llista dels noms que –a banda dels del grup– creiem que compraran, o no compraran, *Ales o mans* independentment de rebre els teus 3 poemes. Clar que al buen juicio del lector deixe que hi ha alguns als quals desplauren les formes barcelonines que empres en aqueixa edició i que no trobaran en *Ales o mans*, tu diràs si et convé o no donar-los aqueix primer disgust.» (Fuster 2006c: 120).

<sup>111</sup> Per a més informació sobre l'antologia, podeu consultar Ferran Carbó (2015: 29-30).

*apasionada* (1948) de Gonzalo Sobejano, *Primavera* (1949) de Mercedes Chamorro, *En manos del silencio* (1949) de Rogelio Sánchez de Castro i *Vencida por el ángel* (1950) d'Àngela Figuera Aymerich.<sup>112</sup> Pel que fa a la col·lecció de crítica literària, només es va publicar un volum, *La trayectoria poética de Gabriel Celaya* (1951), d'Arturo Benet. A més, Albi encara inaugurarà una segona col·lecció de poesia, «Nuestro Mar», però tan sols publicà un poemari seu, *Septiembre en París* (1952). El projecte s'estroncà mentre preparava un *Panorama, inventario y antología de la poesía española contemporánea* (1939-1952), que mai no eixí a la llum.

Els quaderns poètics eren publicitats en la revista, i també ressenyats, tal com demostra la recensió de Fuster al poemari d'Albi en el número d'octubre-novembre de 1947, que portava per títol «*Poemas del amor de siempre. Al margen de un nuevo libro de José Albi*». En canvi, mai no es ressenyà *3 poemas en Verbo*, probablement perquè era l'únic de la col·lecció escrit en català. De fet, el llibre de Fuster té unes dimensions i una disposició formal diferent a la resta de quaderns.<sup>113</sup> Llevat dels poemaris d'Albi i de Fuster, tots contenen un perfil introductori de l'autor i un text final identificatiu de la col·lecció, que reproduïm a continuació:

Cuadernos poéticos de la revista *Verbo* se erigen al servicio de la joven poesía española, dispuestos a acoger en sus páginas a los nuevos valores, para los cuales están prácticamente cerradas las puertas de las colecciones poéticas que se publican actualmente, coto reducido de unos cuantos privilegiados. Nos obligamos a no dar cabida en estos Cuadernos nada más que a poeta jóvenes de indiscutible mérito y porvenir, capaces de ofrecernos un mensaje de bella trascendencia.

Ara bé, paradoxalment, la contribució més rellevant de Fuster a la col·lecció de poesia dirigida per Albi fou com a il·lustrador i no com a poeta, ja que els seus dibuixos apareixen en les cobertes, portades i pàgines interiors dels quaderns publicats. Aquesta faceta, que abasta des de 1947 fins a 1950, també quedà reflectida en diversos números de *Verbo*,<sup>114</sup> així com en la coberta i la portada de *3 poemas* i d'*Ales o mans*. En aquest sentit, les paraules de Josep Palàcios sobre l'interès del jove Fuster pel conreu de les arts

---

<sup>112</sup> Àngela Figuera Aymerich (Bilbao, 1902 - Madrid, 1984) guanyà amb *Vencida por el ángel* el Premi Verbo de Poesia 1949, l'única edició convocada. També es presentà Antonio Gamoneda (Oviedo, 1931), reconegut amb una accèssit per *La tierra y los labios*. Sobre els originals presentats al premi, podeu consultar l'article «El Premio Verbo de Poesía 1949». (*Verbo* 17: 6-7)

<sup>113</sup> Els llibres de la col·lecció de poesia medien 18,5x14,2 cm, però el de Fuster tenia unes dimensions de 26,5x19,5 cm.

<sup>114</sup> Per a una informació detallada dels quaderns i els números de la revista amb il·lustracions de Fuster, consulteu la secció «Vinyetes i dibuixos» del primer volum de la nova obra completa. (Fuster 2002a: 888-936).

plàstiques – incentivades, probablement, per son pare, que era tallista d'imatges i mestre de dibuix– fan pensar la deriva que podria haver pres la seua carrera literària en unes circumstàncies diferents:

Les inclinacions artístiques d'aquell Fuster juvenil, en resum, semblen haver estat sensiblement distintes de les que li imposaren poc després les circumstàncies, amb un seguit més o menys dolorós de renúncies, i resulta bastant versemblant que s'hagués proposat ser aleshores, a més de poeta líric, narrador, i, en les estones de lleure, pintor. (Palàcios 2002b: 891)

### 2.3.3. ALES O MANS

---

Després de donar a conèixer *Sobre Narcís i 3 poemes* en un interval de temps curt, Fuster publicà *Ales o mans* a finals de 1949<sup>115</sup> en el segon número de «L'Espiga», la col·lecció de l'editorial Torre que, entre 1949 i 1965, tingué un paper crucial en el redreçament lingüístic del País Valencià i en la promoció de joves poetes valencians de postguerra com Vicent Andrés Estellés, Jaume Bru i Vidal, Francesc de P. Burguera i Maria Beneyto. El poemari fou premiat en els Jocs Florals de la Llengua Catalana de 1950, celebrats a Perpinyà, amb el segon accèssit a la Flor Natural. El guanyador fou Xavier Casp amb *Triptic del somni* i el primer accèssit fou atorgat a Rosa Leveroni per *L'arrel – Petite suite de Port lligat – Tres moments*.<sup>116</sup>

Amb la coberta i la portada il·lustrades per Fuster, i amb l'extensió pròpia d'un poemari –quaranta-nou pàgines–, *Ales o mans* comprén setze poemes distribuïts en tres parts, més de la meitat dels quals s'havien publicat prèviament. En concret, dels quatre de la primera part, «[Per a mi la nit, Senyor,]» va aparèixer en el número de maig-juny de 1948 d'*Esclat*, «Aquest crit que ara pense» en *3 poemes* i «Impressió de tardor» en el número 15 de *Verbo* i també en *3 poemes*. Dels cinc reunits en la segona part, «[Ara que véns, primavera,]» i «[¿Sents aqueixa escampadissa]» es van publicar en el número de maig-juny de 1948 d'*Esclat* i «Elegia íntima» en el número 14 de *Verbo*. Per últim, dels set de la tercera part, «El matí i tu» es va incloure en l'*Almanaque de Las Provincias para 1948* –amb el títol de «Tu i el matí»–, «Cançó inacabada» en el número d'agost de 1946 de *Verbo* i en l'*Almanaque de Las Provincias para 1947*, i «Cançó tranquil·la» en el

---

<sup>115</sup> El colofó del llibre reproduceix el text següent: «Aquest llibre, amb vinyeta original de Joan Fuster, fill de Sueca, fotogravat de Vicent Añón, s'acabà d'imprimir als tallers tipogràfics de Vicent Cortell, situats al carrer d'Àngel Guimerà, número 5, de la ciutat de València, la Vigília de Nadal de l'any del Senyor 1949. Laus Deo.»

<sup>116</sup> Les dades estan extretes d'*Els jocs florals de la llengua catalana a l'exili (1941-1977)*, de Josep Faulí, publicat el 2002 per Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Com que la Guerra d'Espanya interrompé la celebració dels Jocs Florals de Barcelona, els catalans exiliats reprengueren la tradició, des de 1941 fins a 1977, amb el nom de Jocs Florals de la Llengua Catalana. Segons Josep Faulí, els Jocs eren l'exponent de l'exili català, però amb la participació progressiva de gent de l'interior. (Faulí 2002: 172). Sabem que Fuster rebé el premi amb entusiasme per la carta del 21 d'octubre de 1950 que envià a Agustí Bartra. En citem un breu fragment en què es refereix als èxits dels escriptors valencians en la convocatòria d'aquell any: «He participat a Xavier Casp la vostra felicitació. En els Jocs de Perpinyà el Premi “Pompeu Fabra” ha estat atorgat a la *Gramàtica valenciana* de Manuel Sanchis Guarnier (que per cert ja deu ésser camí de Nova York, on passarà tres mesades; supose que es posarà em contacte amb vós; és un dels intel·lectuals valencians més valuosos i patriotes). Al meu llibret *Ales o mans* li concediren un accèssit (el segon) a la Flor Natural. Estem molt contents a València, perquè és una de les poques vegades, potser la primera, que escriptors valencians han aconseguit èxits en un certamen de tipus nacional (a part el nostre prosista Ernest M. Ferrando que va aconseguir un premi Crexells abans del 36).» (Fuster 1998: 80-81).

número 15 de *Verbo* i en 3 poemes. De nou, es tracta d'un llibre que reuneix textos dispersos amb una voluntat d'estructuració unitària concebuda amb posterioritat.

La procedència dispersa dels poemes explica l'heterogeneïtat formal del llibre, que té una àmplia varietat de metres i composicions, com ara dècimes en heptasíl·labs, peces llargues en decasíl·labs o vers lliure i formes estròfiques clàssiques com el sonet o el madrigal. En canvi, des del punt de vista temàtic, el poemari mostra l'itinerari d'una relació sentimental que va del desamor inicial a la celebració de l'amor correspost. En aquest sentit, Fuster reordena els poemes com les escenes d'un metratge cinematogràfic perquè encaixen discursivament en el muntatge final. Així, la primera part i la segona estan amerades de la ira i del desencís davant d'un món hostil i alienant, junt amb la tristesa derivada del fracàs amorós, mentre que, en la tercera, desapareix el desassossec i la desolació del poeta i s'emfasitza el triomf de l'amor. Per aquest motiu, a l'hora de comentar-les agruparem, d'una banda, la primera i la segona part, i de l'altra, la tercera.

Abans començarem per un aspecte que, si bé sol ser determinant, en aquest cas ho és encara més: el títol. Les circumstàncies que influeixen a l'hora de titular una obra són diverses i no és inusual que els editors imposen la seua voluntat d'acord amb criteris aliens a les motivacions dels autors. Així succeí amb *Ales o mans*, un títol que recupera, de nou, l'ús de la conjunció «o» a l'estil de Vicente Aleixandre, és a dir, no amb valor disjuntiu, sinó d'identificació entre dues imatges aparentment inconnexes com les ales i les mans. No era, però, l'opció inicial de Fuster. Fou una decisió unilateral dels editors de Torre argüint que el títol original, *Criatura*, no permetia diferenciar la llengua en què estava escrit. Adlert li comunicà la decisió en la carta de l'1 de juny de 1949:

Estimat amic: vaig rebre la teua carta, que va creuar-se amb la meua, i a l'endemà la teua tarja. Tractant primerament de la qüestió del títol, haig de dir-te que immediatament ésser al meu poder la tarja, vaig escriure a Casp donant-li compte d'ella, a fi que ell decidira; jo li donava la meua opinió que ara et dic a tu. Hi ha una cosa que no m'agrada del títol *Criatura* i és el bilingüisme; crec que ara que no ens obliguen a ell, és molt interessant que el títol indique inequívocament que es tracta d'un llibre en la nostra llengua. Tant és així que de no haver-te semblat a tu bé també el títol *Ales o mans*, jo haguera preferit el d'*Home encetat*, a pesar de la seua semblança amb el de Dolç, al de *Criatura*, i ja et dic que no és per la idea, que em sembla magnífica sinó simplement per la morfologia equívoca de la paraula. No t'hem fet cap consulta, no obstant la urgència, perquè aquesta urgència era per aprofitar el viatge de Casp a Madrid a fi que presentara allí les proves per a la censura, ja que les correccions poden fer-se perfectament després de l'aprovació; el mateix hem fet amb l'original de Sanç i el de Valor (aquest darrer també volia fer unes correccions), als qui hem dit que, una vegada aprovats per la censura, es faran les correccions pertinents. (Fuster



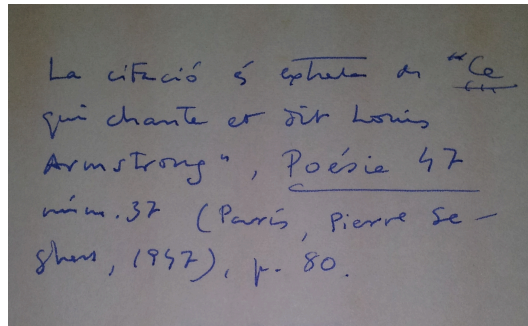
En la mateixa carta, Adlert també li feia un comentari benèvol sobre la citació inicial del poemari, extreta d'un bues interpretat per Louis Armstrong, per fer-li veure que, malgrat la modificació en el títol, no pretenien esmenar-li cap altre punt: «Sembla que ens jutges vells a Casp i a mi quan dones tantes explicacions sobre Armstrong i tantes justificacions sobre la teua admiració; no som tan vells i ens agrada la música moderna i la coneixem, sense que siga obstacle pertànyer a la Societat Filharmònica i que ens agrada també la música selecta.» (Fuster 2006c: 360-361). És obvi que, per qüestions d'edat, però sobretot de tarannà, Fuster estava més connectat a les novetats musicals que no Adlert, onze anys major que ell i més refractari als corrents culturals de procedència estrangera. La citació al·ludida és la següent:

And me you gave a lonely song  
That's why you made the night too long.  
(D'un blues de Louis Armstrong)

L'exemplar d'*Ales o mans* conservat a l'arxiu del Centre de Documentació Joan Fuster conté una nota manuscrita de l'autor que especifica la font d'on està extreta la cita: el número 37 de la revista francesa *Poesie*, corresponent als mesos de gener-febrer de 1947. Dirigida pel poeta francès Pierre Seghers, es tractava d'una publicació literària de prestigi reconegut a nivell europeu. En la secció de poesia del número esmentat es publicaren les lletres de dues cançons de jazz traduïdes al francès per Madeleine Gautier sota l'epígraf de «Ce qui chante et dit Louis Armstrong».<sup>117</sup> La cançó de la qual Fuster pren la cita és «Lawd, you made the night too long», editada l'any 1932 pel segell musical novaiorqués Shapiro Bernstein & Co. Inc., amb lletra de Sam Lewis i música de Victor Young. Com que la cançó obtingué un èxit notable, a més de Louis Armstrong la interpretaren diversos cantants i formacions musicals com Bing Crosby, Sophie Tucker, The Boswell Sisters, The Pickens Sisters i Guy Lombardo and His Royal Canadians.

---

<sup>117</sup> La publicació acarava la versió original en anglés amb la traducció francesa.



Nota manuscrita sobre la cita inicial d'*Ales o mans*

### Del crit al silenci: el poeta davant d'un món hostil

La cita inicial anuncia el to i el tema de les dues primeres parts del poemari, i en especial del poema inaugural, «[Per a mi la nit, Senyor,]», en tant que expressa el plany per la ruptura sentimental focalitzant dos aspectes: una ambientació nocturna, íntima i solitària, i la presència d'un ésser superior a qui el poeta interpel·la constantment a la recerca de refugi espiritual. Així és com exterioritza la solitud del desamor, mitjançant un diàleg monologat amb el Senyor –el «Lawd» o «Lord» de la cançó– que ens recorda l'existencialisme dels inicis poètics fusterians. Així, la interpel·lació anafòrica del poeta al Senyor, i també a ell mateix a través de la fórmula amb què s'inicien els versos imparells, intensifica la sensació d'aïllament. Això el menarà a recloure's en un desert roent, en un espai de dolor que li fa desitjar la mort una vegada estroncat l'amor. Aquest impuls destructiu del primer poema és desenvolupat al llarg dels més de cent cinquanta versos de la composició següent, «Aquest crit que ara pense», que originàriament es titulava «Fragments d'elegia». Escrita en perfectes decasíl·labs blancs,<sup>118</sup> agradà molt a Xavier Casp pels ressons que hi detectava del *Rèquiem per a Wolf, comte de Kalkreuth*, de Rilke, i de *Residencia en la tierra*, de Neruda, tal com li reconeix en la carta del 29 de novembre de 1948 (Fuster 2006c: 95-96).

Encertada o no la hipòtesi de Casp, es tracta d'un dels típics poemes del primer Fuster que tant l'allunyava dels poetes valencians de postguerra, poc avesats a conrear composicions extenses amb un discurs insistent, inquisitiu, en què tenen cabuda els versos tocats pel lirisme junt amb els que naixen del fons de les entranyes. El canvi de títol no pot ser més escaient perquè, en realitat, el poeta metrítza –pensa– un crit roent, amb tot el

<sup>118</sup> Per bé que tots els versos, sense excepció, acaben en paraula plana, no són estramps si considerem la preceptiva clàssica, ja que no són decasíl·labs amb accent a la quarta síl·laba, sinó a la sisena.

que l’afirmació tinga de paradoxal. Però «Aquest crit que ara pense» inclou una novetat respecte a «[Per a mi la nit, Senyor,]»: ara el poeta no s’adreça només a un ésser que representa la idea de deïtat o d’absolut, sinó també a un altre destinatari, un «amic» confident. És, doncs, una invocació conversacional amb una doble estructura dialogada que «suposa, a més d’un ritme específic, la presència d’un interlocutor –d’un “TU”– amb el qual pot identificar-se el propi lector.» (Balaguer 1994: 102). De fet, els dos interlocutors s’alternen i entrelliguen fins al punt que, en ocasions, en semblen un. No obstant això, l’amic és un «tu» més pròxim al lector, mentre que el Senyor imposa un to molt més solemne. Pel que fa a les expressions conversacionals, a banda de les interpel·lacions, destaca la dixi espacial, que ubica l’emissor en una realitat compartida amb el receptor, tal com observem en l’ús anafòric de l’expressió «heus ací» (vv. 36-41):

heus ací les muntanyes, els cucs, l’heura,  
heus ací el món rodant sota una bella  
voladissa de pedres abrandades,  
heus ací les campanes que es destrien,  
i els amants mossegant-se, i els pianos,  
heus ací l’os darrer i solitari

En relació als recursos expressius, Balaguer (1994: 101) remarca l’organització rítmica a partir de figures retòriques de redoblament: l’anàfora, la repetició i la creació d’un clímax. Tots ells emfasitzen un discurs desesperat contra un món hostil, un discurs atiat pel desencís d’un amor trencat que, malgrat que no s’explicita, és l’espurna que fa prendre consciència al poeta de la seua finitud, de les limitacions inherents a la condició humana. Així s’arboria el foc del poema, com un batec imperceptible que, poc a poc, desemboca en un crit existencial nascut de la interrogació del poeta sobre què ocorrerà quan ell ja no visca. En aquest sentit, el discurs sembla una espècie d’*ubi sunt* en futur, tal com llegim des del vers quaranta-sis fins al cinquanta-quatre:

I ara les coses duren i es sostenen  
perquè jo les arregle entre els meus hàbits,  
perquè me les renove a cada festa,  
  
però, després, ¿encara seran coses  
o només ombres greus, sols calmes seques?,  
¿sols un redós on vinga a repetir-se

darrere meu una altra vida d'home,  
una altra vida plena i terminable?

Però la incertesa sobre el futur de la seua existència, ja la confessa des del primer vers del poema. L'angoixa que li causa el desconeixement de què passarà quan muira és expressada de manera percutient, incisiva, amb l'anàfora de l'adverbi de temps «quan» amb què comencen set dels vint primers versos (vv. 1, 4, 8, 12, 14, 16, 18). L'angoixa de sentir-se mortal és, doncs, l'autèntic motor del poema, el sentiment que dóna gravetat a cada pregunta, a cada elucubració enunciada. Només trobarà consol –o si més no, ho intentarà– en la veritat de la paraula poètica, que s'erigeix com l'única esperança davant la finitud de l'ésser humà, l'estranyament de viure i el marciment irremeiable de les belleses efímeres. Amb tot, persisteix el dubte sobre el poder redemptor, salvífic, de la poesia. Així ho expressa en els versos següents (vv. 83-93):

Passaran, passaran odis i estrelles,  
que per a tots, el temps, ens el donaren,  
passaran nacions, espigues, mines,  
i només romandran que les paraules.

Vós, Senyor, les preneu i les feu vostres  
quan un mort les dictava o un poeta,  
quan surten des del fons d'una abraçada.  
I jo no sé si les paraules meues  
són paraules encara o són esquerdes  
tallades al meu flanc, o són cremades,

o anhels sense destí ni fesomia.

La tensió generada pels dubtes sobre la possibilitat, o impossibilitat, de perviure a través de la paraula travessa el poema com un corrent de fons i crea un dilema continu, una tensió que queda reflectida en el passatge següent (vv. 105-112):

Quan jo muira, amic meu, posa'm a sobre,  
amb la terra tenaç, una paraula

una paraula exacta, com un cercle  
imprevista, constant, acostumada.

Oferta pregonesa, rou pur, íntim,  
flama a part, prosseguint-se, confidència:

quina resposta fixa, enlaire oberta,  
sanglot o oració, paraula teua!

El dilema no es resol fins als versos finals. El poeta es resisteix momentàniament a deixar de creure en la paraula que porta dins com una llavor sota la llengua, que dirà en l'«art poètica» d'*Ofici de difunt* (1950), una paraula «estremida i final, com una absoluta, / com una radiant, tendra monjoia» (vv. 130-131). La referència a l'absoluta, al responsori als difunts, és clau, en tant que només en la paraula podrà trobar la pau. Però la realitat de cada dia li nega el descans anhelat, i és just en el moment àlgid de la tensió entre l'*eros* i el *thanatos* quan el poeta s'abandona a la inèrcia dels dies sense esperança i a la pesantor de les ales espesses, incapaces ja d'aixecar el vol. Així ho llegim en el fragment final del poema, que exemplifica la lluita entre l'amor i la mort plantejada per Vicente Aleixandre en *La destrucción o el amor*:

Però tots els matins trobe mirades  
per l'estil dels records, o ales espesses,  
o papers que sovint són hores meues.

Tots els matins tan buits, i l'esperança,  
l'esperança negant-se i desdubtant-se.

Oh mar impenetrable, pols, follia  
astutament parada cada dia!

Oh mort o amor, oh obscura faula meua!

Si «Aquest crit que ara pense» es caracteritza pel discurs declamatori, el poema següent, «Invocació sense insistir massa», és menys emfàtic, tal com indica la segona part del títol, que desacredita irònicament la intensitat invocatòria. Ara bé, la desolació del poeta hi és present igualment en aquest llarg poema en versos lliures. La diferència, o el matís, rau en la distància preventiva que el poeta pren d'allò que invoca: l'home despersonalitzat en la ciutat. De fet, el poeta descriu la hostilitat d'un escenari urbà des de

la talaia de qui no se sent integrat en l'espai físic descrit. Aquesta distància frena la insistència de la invocació i li atorga un aire melangiós, decadent. En la primera part del poema, que abasta fins al vers trigèsim segon, es descriu amb duresa la ciutat com una colònia del no-res morint poc a poc (vv. 6-8), un espai inaccessible de finestres dures (v. 13) on el sol, inert, s'esmola en teulades estúpides i l'aire s'allargassa en un desert (vv. 17-20). En definitiva, un lloc que no permet el vol d'unes ales greus i florides (v. 22),<sup>119</sup> un lloc on la pau és una fossa amagada pel ròssec de la gent i la rosada (vv. 26-27). I per aquest escenari desesperançat deambula, perdut i sense identitat, l'home modern, que centra l'atenció del poeta des del vers trenta-dos fins al vers final. Així el descriu en el fragment següent (vv. 114-135), amb un discurs directe i paratàctic, potser el més intens del poema, ja que l'impulsa una clara voluntat recriminàtoria:

Però el teu home,  
ciutat, ciutat o món  
obscur que te m'enganxes  
als retalons,  
el teu home oblidà segurament  
com sona la paraula,  
com punxa la paraula  
germà, o l'ha confinada  
al text dels tangos; i oblidà  
com es camina nu,  
i quin gust fa la llàgrima primera,  
i on s'asserena el somni calcinant;  
i oblidà que dessota  
el puntual govern dels seus sospirs,  
que dessota l'objecte dels seus peus,  
dessota el seu poder, dessota tot,  
s'agrupa un fang solemne, fang de sempre,  
s'hi agrupa inaplicable, i vol brostar;  
i s'oblidà que és home, això que en diem home,  
bri provisional.

És interessant l'aparició del sintagma «fang de sempre» (v. 130), el mateix amb què va titular, traduït al castellà, el poemari que presentà al premi Adonáis de 1947, tal

---

<sup>119</sup> La impossibilitat del vol d'unes ales greus i florides remet a les ales espesses i, per tant, incapaces de volar, del fragment final del poema «Aquest crit que ara pense»

com advertírem en el capítol dedicat a la tria lingüística dels seus inicis poètics. Antoni Furió i Josep Palàcios insinuen que és un títol que «ressona com un eco premonitori de *Terra en la boca*, però res no ens confirma la connexió.» (Furió i Palàcios 2002a: XI). Temàticament no hi té res a veure, si més no amb el poema present. El fang a què es refereix és la matèria de què està feta l'home, el fang del qual surt l'Adam primigeni, i no entés com a terra o pàtria, que és el motiu principal de *Terra en la boca* (1953). Retornant al punt en què estàvem, el poeta finalitza «Invocació sense insistir massa» cedint a la impossibilitat de recuperar el fons autèntic de l'home, el seu fang de sempre, tal com llegim en el darrers versos:

La vida, al capdavall,  
és un fragment de violència,  
de culpa breu, de sòrdides belleses,  
un estrall de cintures visitades  
incessantment,  
de maquinals dolceses que s'imposen,  
i al capdavall la vida torna a ésser  
com fou,  
buit reversible, pertinàcia  
de dimecres i noces, deu callada.

¿Per a què res,  
doncs?

Acluque el cor.  
Això.

Tanquen la secció els decasíl·labs d'«Impressió de tardor», poema que persisteix en el to desencisat, amb un pòsit malenconiós que rebaixa considerablement la intensitat dels poemes precedents. La descripció del paisatge tardoral, sense vida, reflecteix l'estat anímic del poeta, que s'abandona a l'estranya calma de qui ja ha esgotat totes les forces lluitant i només li queda contemplar el seu propi naufragi enfonsant-se en l'oblit. Així ho reflecteix el fragment següent (vv. 48-51):

I comence a comprendre i a morir-me:  
el dolor és mentida i les carícies,  
no existeixen més roses que les mústigues,

ni més records que aquells que no es recorden.

Si la primera part d'*Ales o mans* es distingia pel to emfàtic amb què s'expressa el desencís del desamor, la segona, introspectiva i lírica, en mitiga l'ímpetu, però segueix mostrant «un univers en crisi, o bé una sensació pregona de desarrelament.» (Balaguer 1994: 102). En aquest sentit, la dècima amb que s'inicia la segona part, «[Ara que vénis, primavera,]», està ubicada estratègicament amb l'objectiu de prolongar els motius de la primera, que acaba amb una composició sobre la tardor que reflecteix el decaïment del poeta. Per bé que la segona part comença amb l'arribada de la primavera, símbol del floriment amorós, el poeta segueix pres del decandiment anímic, tal com expressen els set primers versos en què es nega a participar de la joia primaveral. Incapaç de tornar a estimar, mort definitivament per a l'amor, se sent com una pedra o com un arbre partit (vv. 6-7), dues comparacions associades a matèries inertes. En resum, defuig el festeig de la primavera i es reclou, de nou, en una tardor emocional, creant un contrapunt poètic entre el seu món interior, de cendra i oblit, i la vida que l'envolta, alegre i bategant.

Evitar qualsevol contacte amb el món exterior no li deixa més alternativa que girar els ulls endins, al record de l'amor perdut, i això és, en efecte, el que ocorre en el poema següent, «[No tenir-te... I de sobte]», en què el poeta es debat entre l'evocació dels temps feliços i el dolor actual. Es tracta d'una composició sense mètrica regular, cohesionada a través de l'ús anafòric de l'expressió «No tenir-te... I de sobte», que obri i clou el poema, a més d'introduir les quatre agrupacions de versos en què es divideix. De fet, l'estructura discursiva del poema està subjecta a l'anàfora citada, que serveix per a combinar, de manera alterna, l'evocació de l'amor perdut i el dol que atia l'absència de l'amant. Així, la primera agrupació de versos (vv. 1-9) i la darrera (vv. 35-45) centren l'atenció en la desolació del poeta, descrita a través de la metàfora d'una set inesperada, encesa de significances, i d'una decidida ombra que projecta el nom de l'amor absent (vv. 4-8), que és metaforitzat en una espina d'absolut abast (v. 9). No és l'última vegada que Fuster identifica el record de l'amor amb una espina, com veurem en l'últim poema de «Criatura dolcíssima», d'*Escrit per al silenci* (1954).

Però el paroxisme del dolor arriba amb els versos finals, que mostren la soledat que pobla cada vidre de la nit (v. 37-38), una soledat d'arrels crispades (vv. 42-43). No obstant això, intercalades entre les manifestacions de dolor, hi ha la segona i tercera agrupació de versos, que són una evocació d'una bellesa lírica remarcable que mostra el record de l'amor com un dolç desistiment (v. 14) i un disseny acomplert misteriosament



(vv. 18-19). Són versos vibrants, de gran càrrega emotiva i amb imatges encertades que posen en relleu el poeta líric que fou Fuster, especialment el fragment que reproduïm (vv. 20-34):

No tenir-te... I de sobte  
adonar-me que jo  
t'habitava la sang,  
que jo era com un vent, o llavi, o tija,  
vinclat sobre el teu pit, sobre la franca  
terra pura del teu somrís lleuger,  
sobre la meravella de tu en tu,  
adonar-me que jo  
caminava apartat  
dels mesos i la resta, submergit  
en el silenci, aquell silenci i cos  
més nostre, inseparable, a penes  
persuadit  
de la joia, de tanta joia  
com ens creuava.

A pesar que el poeta se sent incomplet sense l'ésser estimat i no es desempallega totalment del dolor i la nostàlgia, aquest és el primer poema en què és capaç de recordar l'amor perdut sense ira, si més no en els fragments assenyalats. I encara que mostra la seua soledat, no ho fa amb el to emfàtic de poemes anteriors. La sensació d'impotència i la tensió anímica de les invocacions i les pregàries de la primera part donen pas a una evocació reflexiva i continguda. Progressivament, el record amorós nostàlgic guanya terreny al crit planyívol i esdevé el motiu poètic central de la segona part d'*Ales o mans* i, sobretot, d'*Escrit per al silenci*. Una prova d'aquesta afirmació és el lirisme càndid del poema següent, la dècima titulada «[Sents aqueixa escampadissa]», que fa servir un *locus amoenus* bastit a partir d'elements acústics com el so dels picarols i el cant dels rossinyols –un dels elements de l'animalogia més recurrents en la primera poesia de Fuster– per a esbossar una imatge idíl·lica dels amants entotsolats, embadalits l'un en l'altre. Per tant, comença a detectar-se, de manera incipient, una gradació descendent del crit al silenci, que es veurà refermada en els últims dos poemes de la segona secció: «[Sí, i ara et reconec!]]» i «Elegia íntima». El primer és un altre poema en vers lliure que supera els cent cinquanta versos, amb una estructura anafòrica idèntica a la de «[No tenir-te... I de

sobte]», i el segon és un sonet de bella factura.

Si ens centrem en «[Sí, i ara et reconec!]", notem que és un poema introspectiu en què el poeta busseja en els records amorosos amb l'arribada del crepuscle, quan les roses cremen, el silenci és un sanglot primíssim i els falziots<sup>120</sup> apuren els últims raigs del sol (vv. 2-7). En definitiva, quan tot és cansat al tacte (vv. 8-9) i la quietud pobla l'ànima de cobejances, estrelles i miracles (vv. 22-23). Són moments de recolliment silenciosos que precedeixen el diàleg interior del poeta amb el «tu» a qui es dirigeix en el vers trenta – l'amant–, un diàleg introduït per l'expressió exclamativa «I et reconec, ací / ara!», que focalitza el discurs en el present més immediat, tot i referir-se al passat. De fet, l'ús anafòric d'aquesta expressió modula l'evocació de l'amor perdut i dosifica la intensitat del poema.

Una vegada iniciat el diàleg monologat, el poeta evoca les beutats de l'amant mitjançant llargues comparacions el nexa de les quals encapçala algunes agrupacions de versos. Aquestes l'equiparen a una veu rescatada al record (vv. 31-32), una mar esvelta (v. 44), unes pomeres de branques tranquil·les (vv. 46-48), un cel errant que anuncia la quimera d'una promesa (vv. 57-58), una ala oberta que renovella els límits de la brisa (vv. 70-71) i un incís inestroncat (v. 83). Al capdavall, les comparacions convergeixen en una de sola que les condensa: «com tu aleshores» (v. 80). La proliferació d'anàfores, bé a través de fórmules que introdueixen un canvi en l'enunciació o de comparacions introduïdes pel nexa «com», atorguen un ritme vivaç i trepidant al poema, que contrasta amb la quietud ambiental en què són evocats els records. Aquest és, sense dubte, un dels encerts del poema: el cos roman quiet, però la ment vola.

Esgotades les comparacions precedents, s'hi adverteix un canvi en la modalitat enunciativa, que és desiderativa entre el vers vuitanta-sis i el cent vint. Si recapitem, notem que, a l'inici, el poeta descrivia el moment del dia –el crepuscle– que li portava els records amorosos (vv. 1-29) i, a continuació, iniciava un diàleg fingit, retòric, amb l'amant (vv. 30-86). Ara, expressa el desig d'abandonar la situació de desesperança que viu i de trencar amb la nostàlgia que el paralitza. Per bé que prèviament evoca amb tendresa l'ésser estimat, ara anhela un canvi alliberador, tal com llegim en el fragment següent (vv. 100-113):

---

<sup>120</sup> En l'últim vers d'«Invocació i lai», la segona composició de «Sobre Narcís», ja emprava la falzia com a símbol de l'amor marcit.

O si pogués deixar aquesta riba  
on espere, aguantant-me, algun descuit  
meu, algun pensament  
meu, per tal de mirar-me  
l'angúnia que porte  
acollida en els ulls, en els passeigs;  
o si pogués fugir, fugir,  
fugir eternament  
d'aquesta horror concreta, gorg,  
lлот madur o àvid que m'encercla  
cada vegada  
que em trobe a mi mateix,  
que em venç a mi mateix  
pels meus indrets, pels meus afanys petits.

Atrapat en un atzucac emocional, el poeta es pregunta amargament, en un nou canvi de modalitat enunciativa, de què li ha servit l'amor viscut si res no el pot consolar (vv. 121-129):

¿De què m'ha de servir ja el teu conhort,  
les teues mans, els boscos teus  
tan carregats de festa?  
¿De què, si no és de mort,  
els teus genolls, les teues  
parpelles i dolceses on abans  
deixava reposar mos llavis,  
els meus melangiosos, tristos llavis,  
en un festeig de pes i de lloança?

Sol i de dol, que titulava J. V. Foix, és com se sent el poeta, que no troba consol en la calma crepuscular ni tampoc en els records. L'aflicció el burxa ara amb l'energia renovada del migdia i tan sols resten els versos finals per a confessar l'esfondrament de les últimes esperances. En aquest sentit, cal assenyalar la importància de les preguntes citades amb què el poeta s'interroga sobre el fracàs amorós perquè estan connectades a la pregunta final del següent poema, «Elegia íntima», que tanca la segona part, i que tot seguit reproduïm (vv. 12-14):

¿I per a què una veu només d'argila,  
per a què aquesta rosa dòcil, dura,  
per a què vull, Senyor, aquest cor meu?

La desesperança, l'evocació obsessiva, gairebé malaltissa, de l'amor absent i la recerca del silenci com a refugi espiritual que caracteritzen «[Sí, i ara et reconec!】» persisteixen també en «Elegia íntima», que, a més, recupera el recurs retòric de la interpel·lació al Senyor dels tres primers poemes d'*Ales o mans*, però no amb la mateixa intensitat del crit existencial, sinó amb el desistiment del lament resignat.

### **El revifament esperat de l'amor**

La disminució progressiva de la intensitat en el lament del poeta, constatada en el trànsit de la primera a la segona part del poemari, s'esgota en la tercera, que deixa pas al goig d'un amor en plenitud. Així ho palesen els dos primers poemes d'aquesta última part, «El matí i tu» i «Cançó inacabada», que exalcen la unió dels amants amb l'entorn que els envolta i els efectes que produeix en el poeta la proximitat de l'amant. Cadascun amb les seues particularitats formals –el primer és un sonet i el segon una composició breu en vers lliure–, són dos cants de celebració que conjuguen subtilment sensualitat i espiritualitat. En la mateixa línia trobem els «Ràpids madrigals», un conjunt de quatre dècimes en heptasíl·labs, amb rima assonant en els versos parells, que focalitzen tres aspectes de l'amant –la galta, el nom i els ulls– i el clímax final de la trobada amorosa: el bes. El títol del conjunt respon a la brevetat de les peces i a la temàtica tractada, dos aspectes igualment significatius en la primera poesia de Fuster. Des del punt de vista sintàctic, els quatre poemes tenen en comú que estan enunciats en la modalitat oracional exclamativa, i que estan conformats per una única clàusula o oració. Per aquest motiu, abunden els encavalcaments a final de vers i el ritme és més sincopat.

En «La galta», el poeta descriu la part del cos que dóna títol al poema a través de cinc metàfores entrelligades. Així, la galta s'identifica amb un camí espars per als llavis incessants que esperen el bes promés (vv. 1-5), una platja amiga (v. 6), un goig que es converteix en una lenta cançó de sang (vv. 6-8), una gasela íntima (vv. 9-10) i, en última instància, una set suau (v. 10). La segona composició, «El nom», es caracteritza per l'ambigüitat de no revelar cap nom propi, únicament el sintagma «el teu nom», que es

correspon amb el tu evocat i és comparat amb una dolça resurrecció de versos i besades útils (vv. 1-4). Però l'originalitat del poema rau en la complexitat enunciativa a partir de tres recursos retòrics que detectem en el fragment següent (vv. 4-10):

el teu nom, amor,  
pertot, em crida, veu meua  
o eco en mi, melangiós,  
repetint-te, repetint-me:  
em crida, em crides, pregon  
silenci, pes de l'absència,  
nom, tu, amor, tu fent-te mot!

En primer lloc, l'intercanvi de rols comunicatius entre emissor i missatge, ja que el nom interpel·la el poeta i no a l'inrevés. En segon lloc, la transsubstanciació a la inversa de l'últim vers en què l'amant esdevé mot –nom–, amb una càrrega filosòfica nominalista que recorda les *flatus vocis*. I, per últim, l'oxímoron que juxtaposa la crida interior que sent el poeta com un pregon silenci (vv. 8-9). A més dels recursos citats, el poema reflecteix la intensitat del desig amorós mitjançant la repetició del verb «cridar» (vv. 5, 8) i la presència del mot «eco» (v. 6), que emfasitza l'efecte percutient del nom de l'amant repetint-se en la ment del poeta fins al punt que l'escolta com una veu seua (v. 5).

El tercer poema del conjunt, «Els ulls» se centra, de nou, en un aspecte físic de l'amant. Si adés era la galta, ara són els ulls, que eclipsen el món exterior i centren en exclusiva l'atenció del poeta. A partir de l'anàfora de la conjunció «ni» es crea un ritme hipnòtic sobre una llarga enumeració de metàfores. Així, el poeta comença afirmant que no té més pàtria que els ulls de l'amant (v. 1), ni pensament més important (v. 2), ni més arrels el dia (v. 3), ni abril més obert espill (v. 4). I, a continuació, confessa que en la mirada dels ulls poetitzats troba la seua salvació, uns ulls de cel submís que fa seus en els vespres generosos (vv. 5-7). Finalment, reprén l'enumeració inicial per a completar-la dient que no té més atzar, ni millor soledat ni altra fe que els seu ulls (vv. 8-10). És per ells que aixeca el cant ferit, que es concreta en «El bes», l'últim poema del conjunt, que descriu el desenllaç delejat pel poeta: el bes promés en «La galta». És un poema de celebració, però sobretot un reconeixement a l'alteritat, al tu que completa i dóna sentit al jo. Així viu l'amor el poeta, com una entrega incondicional que l'enlaira en un vol jubilosament vast (v. 4-6) i que es consuma en un bes que voldria etern, inacabable, ja que és la manera com es reconeix autènticament. El poeta ja no sabrà, ni voldrà saber-se

si no és així: unit a l'amant a través dels llavis.

Els «Ràpids madrigals» que acabem de comentar precedeixen l'últim poema del volum, «Cançó tranquil·la», que està format per quinze versos decasíl·labs a la italiana. És el revers exacte d'«[Ara que véns, primavera]», la composició que obria la segona part. Ambdós estan construïts sobre la mateixa metàfora, la primavera com a símbol del despertar de l'amor, però la divergència rau en l'actitud del poeta davant l'arribada de l'estació primaveral. Si en «[Ara que véns, primavera]» es negava a participar de la joia que amerava el món exterior, en «Cançó tranquil·la» exterioritza la primavera interior que el nega de felicitat. Ja en els dos primers versos ho afirma amb rotunditat:

Amor, amor, oh joia inalterada!  
I de sobte ha vingut la primavera.

Encara que el poema present conté elements poètics recurrents en *Ales o mans*, i en la poesia fusteriana en general, com ara la rosa (v. 4) i els rossinyols (vv. 11-12), s'hi observa una connexió explícita amb els «Ràpids madrigals» a través dels quatre motius poètics tractats en aquest conjunt de poemes: la galta, el nom (o mot), els ulls i el bes. A continuació reproduïm el poema a partir del tercer vers, i en subratllem els motius citats:

Felicitat es diu la teua galta!  
La rosa, mineral de tan serena,  
ens porta a colps de somni la vesprada.  
És tan real o bes la veu primera,  
encetant un camí sense nostàlgia!  
Tendra de set, la meua mà t'espera:  
amor i amor, carn nova, reposada!  
Ulls, cel nu de remor, vida promesa.  
Rossinyols improvisa cada branca,  
rossinyols o banderes de dolcesa!  
Tu i un mot descansant en la constància.  
Inútilment ens cridarà la pressa.  
Amor, oh cor, oh claredat que guanya!

Tenint en compte que «Cançó tranquil·la» es publicà per primera vegada en el número 15 de *Verbo*, uns mesos abans que Fuster lliurara l'original a Torre, és probable que els madrigals foren escrits *a posteriori*, i amb certa urgència, per a omplir un buit en

l'itinerari sentimental descrit. Potser això justifica l'adjectiu «ràpids» del títol i la rima assonant, més fàcil de mantenir que no la rima consonant de la resta de dècimes escrites per Fuster. Siga com vulga, la connexió amb els «Ràpids madrigals» és evident, en tant que anticipen el triomf de l'amor com una claredat victoriosa i tranquil·la que s'imposa al desamor inquietant de l'inici del poemari.

A pesar de la seua joventut, *Ales o mans* situava Fuster com un dels poetes més destacats del País Valencià de postguerra. Fins i tot la premsa literària de l'exili se'n feia ressò en una ressenya sobre *Sobre Narcís i Ales o mans*, signada per l'escriptor i historiador català Josep M. Miquel i Vergés, que es publicà l'any 1950 en el número 57-58 de *La Nostra Revista*, de la qual citem un breu fragment:

Llegint *Ales o mans* s'ha de pensar, per força, en el gran salt de la poesia del País Valencià en aquests cent anys de Renaixença. La lluita, l'esforç dels precursors, no ha estat inútil i Joan Fuster ho clama així en aquest magnífic llibre, on amb els seus endecasíl·labs desmenteix la profecia d'algú que preconitzava per a la poesia en llengua vernacla una aptitud limitada. (Miquel 1950: 268)

Tot i qualificar-la de formalista i excessivament deutora de Vicente Aleixandre, Miquel Adlert reconeixia els mèrits de la poesia de Fuster tot just abans de la publicació d'*Escrit per al silenci* (1954). Amb les paraules següents es va referir a *Ales o mans* en l'article «L'actual literatura catalana del País Valencià», publicat el 1954 en el volum col·lectiu *Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys*:

Potser siga la forma un dels majors perills per a Fuster, perquè, embriagat amb ella, la seua poesia cerebral s'oblida moltes vegades d'aquesta qualitat i es perd en l'artifici de la paraula, subjugat per l'atreviment i novetat d'alguna imatge o pel fetitxisme d'algun vocable. Però, fora d'aquestes «traïcions» a la seua pròpia poesia i una perceptible pruija de produir efectismes, Joan Fuster, ultra el que per la seua joventut suposa de possibilitats per a un futur, és avui un dels més sòlids valors de la nostra poesia a València. Si Fuster sent predilecció pel vers sense rima, aquesta preferència és una convicció sincera i no un recurs còmode, i això ho palesa en les composicions rimades, tan perfectes com les altres. Dins la fredor inalterada del seu cerebralisme, la poesia de Fuster està revestida d'una innegable elegància que afig un mèrit més a l'obra, molt important, d'aquest jove poeta. (Adlert 2006: 338-339)

Paradoxalment, Adlert, que sempre havia intentat situar-se als antípodes estètics de Carles Salvador, repetia per a *Ales o mans* les mateixes observacions que aquest féu en

la ressenya a *Sobre Narcís* publicada en el número d'abril-maig de 1948 de *Verbo*. En realitat, tant l'un com l'altre, devien sentir la modernitat de Fuster com una molèstia inconfessable. Enric Balaguer destacava l'audàcia de la modernitat fusteriana, si més no al País Valencià dels anys quaranta, en referir-se a *Sobre Narcís*, tot i que és extensible, també, a *Ales o mans*:

En bona mesura, la innovació que suposa *Sobre Narcís* per a la poesia valenciana de l'època, té a veure amb l'abandó de la tradició valenciana (referents paisatgistics, narrativitat, imatges tradicionals...) També pel que fa a la disposició expressiva que adopta l'autor, perquè la poesia de Fuster –si fem un parangó amb la plàstica– no equivaldria a una pintura figurativa. (Balaguer 1994: 100)



### 2.3.4. ESCRIT PER AL SILENCI

---

Aquest llibre és, sense dubte, l'obra mestra de tota la producció lírica fusteriana, a més d'un referent ineludible de la poesia amorosa en català de la segona meitat del segle XX. Es va publicar el 1954,<sup>121</sup> amb la coberta i les pàgines interiors il·lustrades per Joaquim Michavila. Tingué un tiratge de quatre-cents exemplars en paper d'edició i trenta-cinc en paper fil Guarro verjurat, signats per l'autor; vint-i-cinc numerats de l'1 al 25 i, no destinats a la venda, sis de l'I al VI i quatre A, B, C i D. Aparegué en el número deu de la col·lecció «Murta», promoguda des de la Institució Alfons el Magnànim, de la Diputació Provincial de València, que dirigien el poeta i jesuïta Joan Baptista Bertran i l'escriptor i investigador Arturo Zabala. «Murta» va nàixer el 1949, segons apunta Josep Ballester, a partir de la creació del «Premi València de Poesia»:

L'any 1949, la Diputació Provincial, mitjançant la Institució Alfons el Magnànim, crea el premi València de Poesia que, més tard, ha passat a anomenar-se premi València de Literatura al qual poden concórrer treballs de tres gèneres (novel·la, poesia i teatre). El premi, naturalment, era bilingüe, però d'una dotació ben important per a l'època, deu mil pessetes [...] Arran del premi, i el mateix 1949, l'Institut de Literatura i d'Estudis Filològics crea la col·lecció literària «Murta», que dirigeixen Joan Bertran i Artur Zabala. En aquesta col·lecció es publiquen alguns dels llibres més significatius d'autors valencians d'aquests anys: d'Ernest Martínez Ferrando, *Les llunyanies suggestives*; de Xavier Casp, *On vaig Senyor?*; de Carles Salvador, *El fang i l'esperit*; de Joan Fuster, *Escrit per al silenci*; de Maria Beneyto, *Criatura múltiple*, etc. «Murta» no sols fou aquesta col·lecció de creació literària, sinó també tota una sèrie d'actes, com les lectures, les conferències i els recitals «Murta», dirigits per Xavier Casp i pel Pare Bertran, on llegiren els seus textos poetes de tot el domini lingüístic com Guillem Colom, Josep Ma López Picó, Xavier Casp, Joan Fuster, Miquel Dolç o Santiago Bru. O dictaren les conferències personalitats com Ernest Martínez Ferrando, Miquel Batllori, Martí de Riquer o Octavi Saltor. (Ballester 2006: 92-93)

El llibre s'obri amb tres cites de tres poetes clàssics de la literatura catalana –Jordi de sant Jordi, Ausiàs March i Joan Roís de Corella– que en proporcionen les claus interpretatives de la lectura. Formalment, s'estructura en dues parts: d'una banda, les deu composicions de la suite «Criatura dolcíssima», i de l'altra, set poemes de mètrica i

---

<sup>121</sup> Tot i que la coberta del llibre indica que l'any de publicació és 1954, es va imprimir a finals de 1953, tal com ressa en el colofó: «*Escrit per al silenci*, de Joan Fuster, il·lustrat per Joaquim Michavila, s'acabà d'estampar, sota el signe de "Murta", als obradors de la Impremta Provincial de València, la vigília de Nadal de 1953. Laus Deo.» És l'únic poemari de Fuster amb una segona edició, publicada el 1978 en la col·lecció de poesia d'Edicions Tres i Quatre.

extensió diferents, que amplifiquen i matisen el motiu amorós que origina el poemari. Hi ha, per tant, una continuïtat temàtica que ompli de ressonàncies cada poema a partir de l'anterior. Tanmateix, es poden llegir de manera independent, a canvi de sacrificar, això sí, matisos que solament poden recuperar-se en una lectura en conjunt. Abans de comentar el llibre, repassarem breument com es gestà i la connexió temàtica amb *Ales o mans*, atès que ambdós poemaris sorgeixen d'una mateixa història amorosa, malgrat la distància de cinc anys que els separa en la data de publicació.

### **Els antecedents: de *Criatura dolcíssima* a *Escrit per al silenci***

Com a mínim, tenim constància que Fuster participà en dos certàmens poètics amb aquest poemari: el «Premi de poesia Óssa Menor»<sup>122</sup> de 1952 i els Jocs Florals de la Llengua Catalana de 1954. El poeta mallorquí Blai Bonet guanyà amb *Cant espiritual* l'edició de 1952 del primer certamen citat i Fuster quedà en un meritori tercer lloc,<sup>123</sup> un resultat inesperat segons la carta del 21 d'octubre de 1952 que envià a Agustí Bartra, en què es mostrava escèptic sobre les expectatives de quedar en un bon lloc: «Jo tinc lliurat a l'editor *Terra en la boca*, llibre de poemes “ocasionals”, procedents d'altres èpoques, i sense massa interès. No sé quan el publicaran. Un altre llibre, *Criatura dolcíssima*, l'he presentat al premi “Óssa Menor”, on no crec que tinga gran èxit.» (Fuster 1998: 156). Al cap d'uns mesos, el 18 de gener de 1953, comunicava, de nou a Bartra, el veredict del premi i la seua opinió sobre Blai Bonet: «No he sabut res més de l'antologia teua que anava a editar “Óssa Menor”. Jo vaig enviar un llibre de versos (versos, potser en el mal sentit del mot) al concurs d'aquesta col·lecció; el premi se'l va endur un mallorquí, un jove excel·lent com a poeta, i segons diuen l'obra guanyadora és d'una maduresa indiscutible.» (Fuster 1998: 174). En les seues paraules s'aprecia, d'una banda, una imparcialitat inusual en el gremi dels poetes en reconèixer la vàlua d'un competidor, i de l'altra, un punt de desencís pel resultat i una descreença incipient en les potencialitats com a poeta. Pel que fa als Jocs Florals de la Llengua Catalana de 1954, celebrats a São

---

<sup>122</sup> Fou fundat per Josep Pedreira, l'editor de la col·lecció de poesia «Els llibres de l'Óssa Menor», però arran de la mort de Carles Riba, l'any 1959, el premi es denominà amb el nom del poeta.

<sup>123</sup> En l'estudi *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, Joan Samsó (1994-95: 363) ofereix, per ordre de puntuació, la llista d'obres no premiades que seguiren el recull del guanyador de Blai Bonet: *Oració i altres poemes*, d'Oscar Samsó, *Criatura dolcíssima*, de Joan Fuster, *Cancell*, de Miquel Arimany, *Simplement sobre la terra*, de Manuel Pedrolo, *L'argila transparent*, de Roser Matheu, i *Mar enllà*, de Guillem Colom.

Paulo, obtingué el premi de poesia «Joaquim Folguera» al millor llibre publicat. Altres poetes guardonats en aquesta convocatòria foren Carles Pi i Sunyer, que guanyà la Flor Natural amb *Triptic*, i Agustí Bartra, que fou distingit amb un accèssit per *Estances per a Adelaisa*.

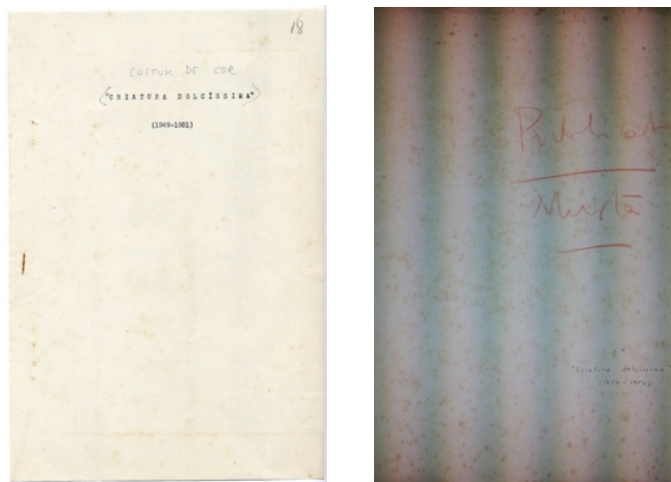
Al marge dels resultats anteriors, constatem que el títol del poemari presentat al «Premi de poesia Óssa Menor» era *Criatura dolcíssima* i no *Escrit per al silenci*. El fet pot semblar anecdòtic, però és crucial per copsar el sentit profund del llibre, en tant que prolongació temàtica d'*Ales o mans*. Ara, però, sols pretenem demostrar a partir de la correspondència amb Xavier Casp, Agustí Bartra i Manuel Sanchis Guarner, que Fuster sempre es referia al llibre amb el títol de *Criatura dolcíssima*. Així, trobem la primera al·lusió en la carta del 6 de gener de 1950 en què Casp demana a Fuster que concrete els poemes que pensava llegir en una de les lectures programades per la Institució Alfons el Magnànim, anomenades «Lectures poètiques Murta»:

Respecte a la teua [lectura poètica], convé que concretem ja tot, així és que em dirà si a les invitacions parlem només del llibre de pròxima aparició *Ales o mans* o si vols que, a més, parlem d'aquell que està en preparació *Criatura dolcíssima*. La meua opinió és que podem posar només el primer, si bé a la lectura deus afegir poemes variats que t'agraden. (Fuster 2006a: 135)

De la carta inferim que el cercle d'amistats més pròximes de Fuster ja coneixia *Criatura dolcíssima* a principis de 1950, just quan eixia al mercat *Ales o mans*. Per tant, els llibres foren escrits, si no simultàniament, sí de manera immediata i gens sincopada, com podria fer creure la diferència en la data de publicació. També n'estava al corrent Sanchis Guarner, a qui anuncià en la carta del 7 d'agost de 1950 que estava acabant-lo. (Fuster 2000: 94) Encara trobem, en la carta a Bartra del 14 de desembre de 1950, una referència més quan li confirma que «porte entre mans una sèrie de poemes, *Criatura dolcíssima*, uns quants dels quals han estat publicats a *La Nostra Revista* i uns altres es publicaran ara a *Ariel*, de Barcelona.» (Fuster 1998: 93). En efecte, en el número 52-53 de *La Nostra Revista*, publicat l'any 1950, s'editen la primera, quarta, sisena i novena composició de «*Criatura dolcíssima*» amb què s'obri el poemari, i el 1951 es publicaren en el número 21 de la revista *Ariel* la setena i desena de la mateixa sèrie. Però, no serà fins l'estiu de 1953 que Fuster s'hi refereix al llibre amb el títol definitiu, com llegim en la carta a Sanchis Guarner del 24 d'agost, en què li comunica la publicació imminent:

«[Arturo] Zabala s'ha animat, i ja tinc corregides les proves de *Criatura dolcíssima*, que ara s'anomenarà *Escrit per al silenci*.» (Fuster 2000: 150).

A més, al Centre de Documentació Joan Fuster es conserven dos mecanoscrits del poemari, ambdós titulats *Criatura dolcíssima*, que no presenten variacions respecte a la versió definitiva d'*Escrit per al silenci*. Els mecanoscrits només tenen divergències en la data d'escriptura –l'un datat entre 1949 i 1951, i l'altre entre 1950 i 1952– i en l'anotació manuscrita en la portada d'un d'ells, que té un títol alternatiu: *Costum de cor*. No és, però, l'únic títol diferent conegut, perquè en la carta del 29 de febrer de 1952 a Sanchis Guarner insinua la possibilitat de titular-lo *Sobresamor* (Fuster 2000: 130-131). Malgrat que els descartà aviat, els dos títols tenien una raó de ser: el primer apunta a una situació amorosa a la qual estava acostumat el poeta, i el segon al·ludeix a una expressió d'encuny lul·lià emprada per Ausiàs March en alguns cants d'amor.<sup>124</sup>



Portades dels dos mecanoscrits de *Criatura dolcíssima*

### La connexió amb *Ales o mans*: una història continuada

Encara que Fuster va titular el llibre *Escrit per al silenci*, mantingué el títol de *Criatura dolcíssima* des de 1949, en què comença a escriure'l, fins a l'estiu de 1953. El mot «criatura» era prou habitual entre els poetes valencians contemporanis a Fuster. De fet, Maria Beneyto guanyà l'edició de 1953 del «Premi València de Poesia» amb l'obra

<sup>124</sup> Segons Manuel de Montoliu (1959: 87-88), l'expressió «sobresamor» apareix en els poemes LXXVIII, XXXVII i LVIII d'Ausiàs March.

*Criatura múltiple* (1954),<sup>125</sup> que contenia un poema de títol homònim, i participà en el volum col·lectiu *Eucarística* (1960) amb una composició titulada «Criatura en blanc». D'altra banda, Vicent Andrés Estellés va incloure en el poemari *Ciutat a cau d'orella* (1953) el poema «Criatura en dissabte», que conté els sintagmes «criatura puríssima» i «criatura dolcíssima» en els versos primer i tretzé respectivament. Si tenim present que Beneyto i Estellés publicaren alguns dels primers llibres en la col·lecció «L'Espiga», de l'editorial Torre,<sup>126</sup> l'ascendència de Fuster és difícil de rebatre. A més, Fuster i Estellés no es van conèixer fins que Xavier Casp els reuní, en juliol de 1953, en una tertúlia del grup Torre, que tingué lloc a sa casa del carrer Ciril Amorós, a València.<sup>127</sup> És probable que Estellés haguera llegit alguns dels poemes solts de *Criatura dolcíssima* publicats en *La Nostra Revista* o en *Ariel* entre 1950 i 1951. Ara bé, les raons que empenyien Fuster, Beneyto i Estellés a emprar el mateix mot no eren idèntiques, tot i que seria interessant d'esbrinar si eren semblants en els dos primers casos.

Siga com siga, el mot «criatura» obri dues vies d'investigació: en primer lloc, connecta *Ales o mans* i *Escrit per al silenci*, atés que ambdós llibres estaven destinats a titular-se *Criatura* i *Criatura dolcíssima* respectivament; i en segon lloc, manté el dubte sobre el sexe de l'al·locutari dels poemes, la qual cosa fa pensar en la possibilitat d'una relació homoeròtica. Recordem que *Ales o mans* no es va titular *Criatura* per prohibició expressa de Casp i Adlert, argumentant que no es distingia si estava escrit en castellà o en català. L'ambigüitat de Fuster, en canvi, anava per un altre costat, molt més personal i subtil, però amb una conseqüència evident a nivell de lingüística textual: la indefinició en la marca de gènere de l'al·locutari. Així, a la incògnita del mot «criatura», cal afegir la presència de recursos lingüístics que preserven en *Ales o mans* i *Escrit per al silenci* la indefinició al·ludida, com ara la proliferació de pronoms de la segona persona del singular, l'ús eufemístic recurrent del substantiu «amor» per a referir-se indistintament a l'amat o a l'amada i l'absència de noms propis i pronoms personals de tercera persona del singular.

---

<sup>125</sup> Segons confirma Ferran Carbó (2014: 17), Estellés participà amb el poemari *Ombra d'ales a l'aigua* en la mateixa edició del «Premi València de Poesia» que guanyà Beneyto.

<sup>126</sup> Beneyto, que alternà la creació literària en castellà i català, publicà els poemaris *Altra veu* (1952) i *Ratilles a l'aire* (1956) en «L'Espiga», la mateixa col·lecció en què Estellés donà a conèixer els seus dos primers poemaris en català, *Ciutat a cau d'orella* (1953) i *La nit* (1953).

<sup>127</sup> Amb aquestes paraules descrivia Fuster a Santiago Bru la impressió que li causà el poeta de Burjassot: «Vaig estar fa un parell de setmanes a la «torre» del carrer Cirilo Amorós. M'hi varen presentar la nova adquisició literària, o siga l'Andrés Estellés. Em sembla un bon xicot, de conversa agradable i dimensions irrisòries. Els versos que li he llegit estan molt bé.» (Fuster 2006e: 233-234).

Per tant, d'acord amb els títols originals i la data d'escriptura dels poemaris, no és insensat aventurar que tracten la mateixa relació amorosa. En aquest sentit, *Escrit per al silenci* completa l'itinerari sentimental iniciat en *Ales o mans*, un periple emocional amb alts i baixos que es redimensiona llegint ambdós llibres ininterrompudament, com una història en dues entregues. Si en *Ales o mans* el poeta transita del desamor a l'amor, en *Escrit per al silenci* desfarà el camí i retornarà al desamor. El trajecte no és tan lineal i reversible com pressuposem *a priori*, perquè està poblat d'incerteses, però la crònica de l'anècdota personal que alimenta el poemari s'ajusta a l'esquema suggerit.

### **La crònica d'un desamor ajornat**

Després d'explicar els antecedents del llibre i posar-lo en relació a *Ales o mans*, comencem el comentari d'*Escrit per al silenci* pels elements paratextuals: el títol i les citacions inicials. Si adés apuntàvem a una hipotètica relació homoeròtica justificada per una sèrie de recursos lingüístics i per l'ambigüitat calculada del mot «criatura», ara ens referim a la multiplicitat semàntica del «silenci» del títol, que suggereix interpretacions diverses.

#### *Escrit per a quin silenci?*

Si hi ha una tesi que descartem d'entrada és la interpretació del silenci del títol com un emmudiment o un cant de cigne del poeta, pel simple fet que Fuster escriu el poemari entre 1949 i 1952, abans que iniciara l'escriptura de *Poemes per fer*, datat entre 1953 i 1954, i que no es publicà fins 1987 pels impediments de la censura franquista. Sovint, en la trajectòria literària de Fuster, no coincideixen la data d'escriptura i la de publicació pel retard en l'aparició de certs títols, els originals dels quals eren anteriors als d'altres, que gaudiren de més agilitat per part de l'editorial corresponent. En l'article «Com s'estimen les coses marcescibles», Sam Abrams no té en compte aquest aspecte quan realitza l'afirmació següent:

*Escrit per al silenci*, com ja hem dit més amunt, és el recull a partir del qual Fuster emmudeix com a poeta fins al cap de trenta-tres anys! Això vol dir que el títol es refereix, en primera instància, al silenci creatiu de cara al qual s'aboca Fuster. I aquest silenci té motius be diversos. En primer lloc,

amb tres llibres publicats, Fuster, que no s'enganya, se n'adona que, pels seus propis nivells d'exigència, no dona la talla com a poeta. (Abrams 2002: 93)

La tesi d'Abrams és raonable fins a cert punt, però naix del desconeixement que *Escrit per al silenci* és l'últim poemari publicat de Fuster, però no l'últim escrit. Ja hem comprovat que l'escriptura de *Poemes per fer* és posterior, i encara *Va morir tan bella* i alguns poemes de *Terra en la boca* estan datats en els mateixos anys que apareixen en premsa peces soltes de la sèrie «Criatura dolcíssima». És cert, només en part, que Fuster abandona la poesia per l'alt nivell d'exigència que s'imposa, però és agosarat afirmar que ho fa per no donar la talla, si més no en *Escrit per al silenci*, que fou l'únic poemari que reedità en solitari al llarg de la seua vida i l'obra que el consolidà com a poeta en els cinquanta. En canvi, Abrams fa un apunt interessant quan comenta que l'emudiment està relacionat, a nivell simbòlic, amb el desenllaç negatiu de la relació amorosa:

Per una altra banda, completament diferent però complementària, el «silenci» d'*Escrit per al silenci* és una referència clara al silenci de la manca de qui escolti el discurs poètic de Fuster, justament a causa del desenllaç negatiu de la crònica de la relació amorosa que serveix com a eix vertebrador de tot el llibre. També cal entendre que el silenci d'allò que no es pot dir pel fet que aquesta mateixa relació que acabem de citar sigui una relació de caràcter homoeròtic. (Abrams 2002: 93-94)

Sense citar l'aspecte homoeròtic, Enric Balaguer (1994: 107) també interpreta el silenci com a conseqüència del sentiment de buidor motivat per l'absència de l'amant. Aquesta interpretació, basada en l'emudiment o l'aïllament imposat del fracàs amorós, junt amb l'homoerotisme expressat a través de marques lingüístiques ambigües, són les vies interpretatives en què basem el nostre comentari. En resum, la soledat del desamor i el record, encara viu, d'una relació amorosa condemnada a la clandestinitat en els anys més durs de la postguerra són les veus del silenci fusterià.

### *El desamor a través de tres poetes clàssics valencians*

No és estrany que les citacions inicials del poemari siguen de tres grans poetes del segle d'or valencià, ja que Fuster publicà *Escrit per al silenci* el mateix any que el seu

primer llibre en prosa, *La poesia catalana fins a la Renaixença*,<sup>128</sup> un breu estudi historiogràfic que recorre les èpoques i els escriptors més rellevants des del segle XIII fins al primer terç del segle XIX, que marca l'inici de la Renaixença. Per aquest motiu, sorprèn que Sam Abrams afirme que Fuster acabava d'assumir la tradició lírica del País Valencià «als poemes d'homenatge recollits a la quarta part del seu poemari anterior, *Terra en la boca* (1953).» (Abrams 2002: 95). L'afirmació és deu al desconeixement de la data de publicació i d'escriptura dels poemes, ja que els poemes al·ludits estan datats en 1950 i 1951, i no en 1953. Per tant, ja havia assumit uns anys abans la tradició lírica valenciana. A més, oblida la importància de *La poesia catalana fins a la Renaixença* en la formació de Fuster, un projecte que començà a escriure només va rebre l'encàrrec de Vicenç Riera Llorca en la carta del 9 de desembre de 1952 (Fuster 1993e: 207). De fet, és ben probable que no incorporara les citacions en el poemari fins que no començà a elaborar l'estudi, ja que no apareixen en els mecanoscrits anteriors a la versió definitiva d'*Escrit per al silenci*.

Ara, intentarem explicar la procedència de les tres citacions i la seua funció en el marc interpretatiu del poemari. La primera, «Ah cos gentil!», procedeix del primer vers de la segona estrofa del poema XII de Jordi de Sant Jordi, que gravita al voltant de les funcions substitutives i sublimatòries de la imaginació quan l'amant és absent. La cita proposa un paral·lelisme entre els poemes XI i XII de Jordi de Sant Jordi, que formen una espècie de díptic sobre el cos gentil que tantes afliccions produeix al poeta, i *Ales o mans* i *Escrit per al silenci*, que també descriuen una relació no menys aflictiva amb un altre cos gentil, el de la criatura dolcíssima. La segona cita, «Tots mos desigs sobre vós los escamp...», està extreta del tercer vers de la tornada del poema IV d'Ausiàs March.<sup>129</sup> Com indica Abrams, explica l'elucidació davant el dilema d'amar la dama amb el cos o amb l'esperit, una lluita que es resol a favor de l'esperit tant en March com en Fuster:

---

<sup>128</sup> El llibre s'origina a partir d'un encàrrec editorial, segons expliquem tot seguit: «Fruit dels contactes de Joan Fuster amb els escriptors catalans de l'exili americà, en concret amb Vicenç Riera Llorca, li fou encarregat un opuscle sobre la poesia catalana per a ser publicat en les "Monografies Bages", que dirigia l'exdiputat català Francesc Farreras, qui, a més, en va escriure el pròleg. En principi, la finalitat de la col·lecció era editar textos divulgatius sobre la història i la cultura catalanes per a evitar la descatalanització dels fills dels exiliats.» (Ortells 2015: 133-134).

Citem un fragment de *La poesia catalana fins a la Renaixença*, extret del capítol dedicat al Renaixement, que inclou els poetes citats: «El canvi de sensibilitat en els nostres poetes es realitza quan les campanyes d'Itàlia estableixen les possibilitats d'un contacte real amb l'ambient de l'humanisme. La cort napolitana d'Alfons el Magnànim en fou l'escenari. Vinculats a aquell rei i a les seues guerres, Andreu Febrer, Jordi de Sant Jordi i Ausiàs March són els més sòlids representants de la poesia renaixentista a Catalunya. Coincideix aquest període de maduresa literària amb els nostres últims esplendors polítics. L'hegemonia valenciana es reflecteix també en l'ordre cultural. [...] Dins encara del Renaixement, en efecte, però orientat en un sentit distint, Roís de Corella encarna el barroc final.» (Fuster 1954f: 26).

<sup>129</sup> La influència de March queda constatada quan barallà la possibilitat de titular el llibre *Sobresamor*.



En aquest poema primicer March es decideix descaradament a favor de l'amor de l'enteniment. En el context del nostre poema, el vers i poema de March, redefinits, apunten cap al fet que Fuster, en la desfeta de la seva relació, s'ha vist escindit entre la veritat del cos i la veritat del cap, i al final s'ha inclinat per la veritat del cap. (Abrams 2002: 95)

La tercera citació, «...no em pot jaquir...», correspon al vers vigèsim primer de la declaració d'amor de «La balada de la garsa i de l'esmerla», de Joan Roís de Corella. El poema presenta el diàleg d'aquests dos ocells com a metàfora del poeta i la dama. Es tracta d'una història de desamor que focalitz l'atenció en l'aflicció del poeta, que no es pot guarir si la dama no li dirigeix l'esguard i li confessa que no li plau que muira per ella. La citació, aplicada al context d'*Escrit per al silenci*, significa que el dolor per la ruptura sentimental no abandona el poeta, que seria l'equivalent del verb «jaquir». En definitiva, el record de l'amor passat encara li sotraga l'ànima, i sols podrà apaivagar-lo si l'amant li concedeix l'esguard anhelat. És des d'aquesta perspectiva que interpretem el poemari fusterià, des de la renúncia forçosa a l'amor, malgrat que el poeta deixa la porta entreoberta a una segona oportunitat.

#### *La sèrie «Criatura dolcíssima»*

Fuster va optar en *Escrit per al silenci* per una estructura semblant a la de *Sobre Narcís*, això és, una composició inicial que dóna títol al volum seguida d'una sèrie de poemes amb els quals no té cap relació formal ni estilística, encara que en *Escrit per al silenci* hi ha un lligam temàtic. A nivell mètric, els paral·lelismes amb *Sobre Narcís* es resumeixen en la tria del tercet i el decasíl·lab, que són l'estrofa i el metre de «Criatura dolcíssima», amb la diferència evident que no són tercets encadenats per tractar-se de versos blancs.<sup>130</sup> En definitiva, és un poema estructurat en deu seccions de tres tercets decasil·làbics cadascuna que construeixen un significat unitari. Per tant, subscriuim les paraules de Sam Abrams quan afirma que «dins l'estructura del text cada subdivisió té un cert grau d'autonomia, *ma non troppo*, i alhora ajuda a construir un poema únic amb molts matisos i ressons.» (Abrams 2002: 96).

---

<sup>130</sup> Segons Josep Bargalló, en la poesia catalana clàssica «els versos de deu síl·labes blancs, amb accent a la quarta síl·laba –que coincidia amb la darrera d'un mot agut– i acabats en paraula plana eren anomenats versos estramps.» (Bargalló 2007: 73). Com que els decasil·labs de «Criatura dolcíssima» no segueixen la preceptiva totalment, optem per no qualificar-los d'estramps.

L'element que relliga els deu poemes curts de la sèrie és el testimoni del record de la relació amorosa, i allò que els particularitza és l'aspecte o el moment evocat. En certa manera, recorda la manera com s'ordenen les peces d'*Ales o mans*, en una espècie de muntatge que reconstruïa el discurs de la història. Per bé que elemental, l'afirmació només pretén destacar que hi ha una història que contar, la qual cosa requereix d'una estructura interna que lligue, com baules, els poemes. L'autor, en el pròleg a la segona edició, recordava l'existència d'una anècdota personal mig oblidada que alimentava els seus versos, el residu convencional d'una passió fugaç i ben assumida, la historieta d'un amor literàriament col·lapsat. (Fuster 1978: 9-11). Cal recordar, però, que Fuster era un especialista a l'hora de desmitificar-se en els pròlegs a les seues obres, sobretot quan es tractava de la seua pròpia poesia. Altrament, ningú no escriuria dos poemaris amb una càrrega emotiva tan intensa sobre una passió tan pretesament fugaç i ben assumida.

Maria À. Anglada i Sam Abrams proposen esquemes similars per a l'ordenació interna de «Criatura dolcíssima» que repassarem a mesura que comentem els poemes, sense oblidar certes prevencions en parlar de poesia, ja que el poeta pot concebre un pla que guie la seua obra, i el lector avesat pot detectar-lo fins a cert punt, però ni tan sols el poeta té el domini total sobre el que ha escrit. A propòsit d'aquesta reflexió, reproduïm la postil·la inclosa en la segona edició d'*Escrit per al silenci* en què Fuster comenta la creació d'un vers involuntari a partir d'un error del linotipista en el sisé poema de «Criatura dolcíssima»:

*Post-scriptum.*— En un dels poemes d'aquest llibre, inesperadament, vaig trobar la col·laboració involuntària del linotipista. Jo havia escrit: «Jo t'inventava noms o altres carícies». Innocent de mi —era sincer en dir-ho—, pensava que podia «inventar» noms i carícies, i no, les carícies eren les de sempre, i també els noms. Però el linotipista, en comptes de «Jo t'inventava», va posar «Jo t'intentava». El «Jo t'intentava» resulta penosament cacofònic; tanmateix s'obre a unes eventualitats semàntiques més atractives. «Jo t'intentava noms o altres carícies» és un vers francament bonic. No és meu: és una errada tipogràfica. «Intentar noms...» No és igual «intentar que «inventar»... (Fuster 1978: 13)

L'anècdota revela les eventualitats que desborden, en ocasions, les previsions de l'autor. Les reflexions anteriors venien a tomb de les paraules d'Enric Balaguer (1994: 106) sobre l'escriptura aquesta sèrie de poemes, que ressegueix el procés evocatiu de la ment, ondulant i fragmentari, i per tant, difícil de subjectar a un pla inalterable. Dit això,

citem la proposta d'Anglada, que té un interès innegable per la visió global i la capacitat sintètica amb què descriu els mecanismes de l'engranatge poètic fusterià:

Els deu curts poemes de «Criatura dolcíssima» formen en realitat un sol poema, testimoni del record d'una història; en certa manera, preludien la lírica narrativa de Gabriel Ferrater –tot i que ignoro si aquest va conèixer. No es poden separar i per aquest motiu cal llegir-los tots, i tots junts. Tenen una bella i quasi matemàtica arquitectura, unes correspondències molt interessants, en el seu moviment; els dos primers són una invocació, un conjur per al record, i les tres anàfores del primer concorden amb les mateixes figures del darrer poema. Del tres fins al vuit són el nucli de la història, els quatre primers en temps passat, el número set en futur i el número vuit en present, preparant els dos últims, altra vegada invocacions. Les imatges uneixen, com en les estances de Riba, l'abstracció i les denominacions concretes, i el conjunt, molt treballat formalment, assoleix de comunicar al lector la impressió de fragilitat i el solc en la memòria d'uns moments de plenitud amorosa. (Anglada 1982: 23-24)

En efecte, el primer poema s'erigeix com una pròtasi de la sèrie, com un pòrtic que obri les portes al record. El caràcter invocatiu es reflecteix en la persona, el mode i el temps verbal en què esta enunciat. Així, la combinació estratègica, en cada tercet, de les anàfores del sintagma «Criatura dolcíssima» i del pretèrit perfet del verb ser genera un ritme insistent i marca un contrapunt entre el passat idealitzat i el present des del qual s'evoca. Aquesta doble estructura, rítmica i gramatical, permet inserir-hi les metàfores amb què el poeta identifica l'amant. Bàsicament, els termes figurats són vehiculats pel verb ser i la conjunció identificativa «o», que és un recurs transversal en la poesia lírica fusteriana. És remarcable la varietat i bellesa de les imatges convocades, en especial la «visitació de mots atònits» del vuité vers per a descriure el goig renovat de l'amor, que només es pot descriure amb un llenguatge de perplexitats i enlluernaments, allunyat de convencionalismes quotidians.

Si el poema inaugural mostra l'ésser estimat sota l'halo d'un passat inalterable, suposadament perfecte i gloriós, el segon posa en entredit la veracitat del record, des del primer vers, a través d'una formulació retòrica inquisitiva: «¿Eres així com et recobre i jure?». La resposta, immediata, la trobem en els dos versos següents: «Ja no ho sé. Cada instant, buscant-se objecte, / t'adjudica diversa retirança.» El poeta dubta que la relació haja estat com la recorda, o com la imagina. En conseqüència, recorre a la memòria per a crear una ficció que en mitigue les incerteses. Els mortals solem posar en pràctica, a diari, aquest mecanisme reconfortat. Així ho llegim en el segon tercet, que, a més de ser clau en

el desenvolupament de la resta de poemes, està dotat d'una bellesa i una tensió emotiva dignes de menció:

¿Eres? Ets! Ets així! Tot jo t'hi obligue.  
I així, i així, i així! Oh l'inventari  
de lloances que en faig, oh ardents successos!

Tot just afirmàvem que el dubte obliga el poeta a crear-se una zona de confort. Com que no reconeix el fracàs, construeix un inventari de lloances i d'ardents successos en què s'hi puga reconèixer. Recorre al poder ficcionador de la memòria per a invocar l'amant amb unes últimes forces de tristesa en les quals ha escollit bandera i ala (vv. 7-9). Aquest és el matís que aporta el darrer tercet, la tristesa des de la qual s'evoca l'amor perdut, que només esdevé alegria mentre dura el record. Serà, doncs, a partir del tercer poema que s'inicia el relat de la història amorosa. Veiem com Fuster usa hàbilment una fórmula discursiva introductòria que situa els esdeveniments en un moment concret i allhora indeterminat, una tardor que té més de concepte filosòfic que no de temps real:

Era tardor, un temps sense solatge,  
estrany de cansaments, que em retenia  
entre roses inertes, entre exili.

La indeterminació temporal amb què comença el tercer poema recorda l'inici de certes narracions de tradició oral, però el propòsit n'és un altre: identificar la tardor amb l'estat anímic del poeta. Es tracta d'un recurs típic de la primera poesia fusteriana, basat en la projecció dels sentiments sobre el món exterior. Malgrat l'evidència que la tardor simbolitza el decaïment emocional, els «cansaments», les «roses inertes» i l'«exili» del segon i el tercer vers n'emfasitzen la sensació descrita. Tan sols l'entrada en escena de l'amant revertirà l'atmosfera depressiva que oprimeix el poeta. De nou, l'amor com a element redemptor de l'existència. La tardor amb amor ja no és tardor, sinó primavera de flabiols i cobejances, amerada del cant de les cadernerres (vv. 4-5). En definitiva, la coneixença dels amants instaura un començ de faules vencedores (v. 6), una serenitat de fèrtils benaurances assaborides en companyia (vv. 7-9). Una vegada s'ha contextualitzat l'inici de la relació, el quart poema se centra en els protagonistes, que són descrits en un primer tercet, contundent i bell, que actua com un escandall dels seus sentiments:

Érem hostes del bes i la insistència,  
uns territoris radiants, els únics,  
i argument negador de la nostàlgia.

El lirisme càndid inicial, però, contrasta amb la sensualitat elegant i l'erotisme a cau d'orella del segon tercet. Igualment subtil és la metàfora dels «càlids privilegis» del vers cinqué amb què fa referència a les relacions sexuals i l'expressió «sang dura» del vers sisé, que expressa l'abrandament sexual. El poeta ha abandonat la nostàlgia a força d'alegria i s'obri a una nova experiència sensorial, que li produeix una felicitat pregonada, tal com resumeix l'últim tercet. El món té, de sobte, les dimensions de l'amor compartit, o parafrasejant un títol fusterià, l'amor és la mesura de totes les coses. El vers final referma i proclama la perdurabilitat dels sentiments viscuts més enllà del desenllaç final de la relació, però sobretot és rellevant, a nivell narratiu, pel canvi del temps verbal en l'enunciació, de passat a present. En aquest sentit, permet al poeta prendre distància de la situació evocada i jutjar-la sentenciosament, amb una contundència epigramàtica:

Fidel, el món du encara aquell bé gràcil.

Malgrat que acaba d'evocar una relació idíl·lica, ideal, de nou tornen els dubtes al poeta en el cinquè poema, tal com ocorria en el segon. En aquest sentit, la incertesa sobre la veracitat dels records i, ara, sobre els sentiments reals de l'amant constitueix un corrent de fons al llarg de la sèrie. Tanmateix, el primer tercet d'aquest poema és una declaració d'amor incondicional. De fet, la majoria de poemes de «Criatura dolcíssima» es caracteritzen per la contundència dels primers versos, que rebaixen gradualment la intensitat per a donar pas a evocacions sensuals més reposades. En aquest cas, el primer i el segon vers són una mostra del que afirmem: «No sé si m'estimaves: t'estimava / i això era tot, i això era prou...». Una vegada més, el poeta imposarà un to sentencios que matisen i rebaixen els versos següents amb l'evocació reposada dels moments viscuts. Especialment revelador és el sisé vers, què al·ludeix al goig físic de posseir l'amant, això és, a la meravella de la carn. I així arribem al tercet final, que reafirma la declaració inicial amb una assertivitat igualment implacable a través d'una proposició afirmativa:

Sí, t'estimava lentament i sorda.  
Com s'estimen les coses marcescibles.  
Com s'aprén l'idioma de l'absència

Tant se val si era o no correspost, afirma aparentment convençut el poeta, que és capaç d'estimar sense grandiloqüències, sabent que tot allò que comença, tard o d'hora, acaba, sabent que la distància entre la realitat i el desig sempre s'imposa, insalvable. No obstant això, el vers final conté un pòsit d'amargor que qüestiona l'assumpció del destí, en tant que l'absència és un idioma après forçosament, a contracor.

Al llarg de la sèrie copsem un moviment pendular atiat per les contradiccions del poeta. En concret, en el sisé poema, el pèndol cau del costat de la creença en l'amor i contradiu els dubtes anteriors. El diàleg que estableix cada poema amb els precedents i els posteriors explica la ubicació estratègica de les peces en l'engranatge. Tornant, però, al poema que ens ocupa, s'inicia amb un vers que especifica l'edat de l'amant: «Tenies 19 anys, i a punt la joia». Si bé l'edat i la indefinició sexual de l'amant poden generar elucubracions extraliteràries que poc o res importen, la data biogràfica interessa en tant que realça la juvenesa inexperta de l'amant, que es troba en l'edat de descobrir l'amor i el sexe. Així ho mostra el segon vers, que descriu l'espera prèvia a la trobada amorosa: «i esperança de mi en les teues galtes.» La galta com a part del cos on s'uneixen els amants és una metàfora que Fuster usà en el primer dels «Ràpids madrigals» i la «Cançó tranquil·la» d'*Ales o mans*, dues composicions que associen la promesa de la besada a l'espera dels amants. En resum, es tracta d'un cant de celebració d'una sensualitat sense estridències però intensa. Ho llegim en el segon tercet, que descriu l'acte sexual a través de «les destinades nits al respir a mitges», una imatge lligada a la nova naixença del plaer carnal del darrer tercet. Des d'aquest punt de vista, l'evocació té un caire més sexual que no amorós, ja que el gaudi físic dels cossos redimeix els amants i els retorna a una puresa primigènia.

El seté poema suposa un punt d'inflexió en la progressió temàtica de la sèrie, que té el seu correlat gramatical en el canvi de temps verbal de l'enunciació. Així, si els poemes anteriors estaven formulats en passat, ara el poeta trenca de manera inesperada l'evocació dels moments viscuts i s'interroga sobre el judici futur que faran els lectors dels seus versos. Veiem-ho en els dos primers tercets:

Vindrà l'hora de veure dins els versos  
i algú dirà de mi: heus ací un home  
que moria allarat en clars abismes.

I algú dirà també: heus ací, sota  
l'afer minucios de les paraules,  
un deliri que cou, un risc de gleva.

L'anàfora de l'expressió «i algú dirà de mi: heus ací...» amb què comencen els versos segon i quart té una doble funció, en certa manera antagònica: d'una banda, el quantificador indefinit «algú» aporta una informació vaga respecte a qui emet el judici, i de l'altra, l'expressió «heus ací...» assenyala a l'atenció del lector en un clar exemple de dixi espacial. Però, allò que atorga valor al poema és la tensió entre la història viscuda –el «deliri que cou»– i la poetitzada –«l'afer minucios de les paraules». Fet i fet, una tensió que recorda el precepte d'escriure amb el cor calent i la mà glaçada. I és que, sota la perfecció formal, hi batega un volcà de passions submergides. Conjuminar ambdues pulsions és el repte del poeta líric, encara que en el tercet final admet que la història poetitzada mai no contindrà la plenitud de la història viscuda. Per aquesta raó, dubta, de nou, sobre la pervivència del seu amor quan llança les dues preguntes que tanquen el poema:

¿Però no hi trobaran ta pau, tos muscles,  
la teua olor completa, penetrant-me?  
¿No hi llegiran ton nom amb un bell pànic?

Les preguntes enigmàtiques no sols reflecteixen la impossibilitat de capturar en els versos l'essència de l'amor viscut, sinó que, a més, susciten diverses interpretacions, entre elles la d'una relació condemnada a la clandestinitat per les restriccions morals de l'època. Aquesta podria ser la causa que el nom de l'amant fóra llegit amb un bell pànic i que el poeta se sentirà morir acomodat entre els clars abismes del tercer vers. Es tracta, en resum, d'un dels poemes més complexos no només pel punt d'inflexió que suposa respecte als anteriors, també per les referències implícites a un amor prohibit i, sobretot, pel qüestionament de la capacitat del poeta per a retenir en els seus versos l'alé de la vida.

Com l'anterior, el vuité poema està marcat per les tensions que el travessen. Si abans el poeta recercava la complicitat del lector per a transmetre-li els dubtes sobre la impossibilitat de contenir en els versos la passió viscuda, ara s'adreça directament a l'amant amb una barreja d'agraïment, pels moments viscuts, i de resignació, perquè ja no els tornarà a viure:

Mira com regracie a Déu aquella  
ocasió de càntic i memòria,  
hui que ton rostre ocupa el fons dels llibres.

En efecte, hi ha el reconeixement d'haver gaudit l'amor cantat, però la distància del passat no és suficient, encara, per relaxar els vincles emotius amb l'amant. En aquest sentit, el demostratiu «aquella» del vers inicial, que situa el fet evocat en un temps més allunyat del que caldria esperar, i el tercer vers, que equipara l'amor a un motiu poètic soterrat al fons dels llibres, testimonien la voluntat de cicatritzar la ferida. Però el segon i el darrer tercet desmenteixen l'actitud distant del poeta i palesen que el dolor segueix present. Convé recordar que, si en el poema anterior es preguntava pel judici que farien de la seua relació, ara ha arribat el moment de fer balanç. El futur ja és el present, un present dolorós que magnifica la solitud de la nit, la mateixa nit espessa i llanguent de la cita inicial i del primer poema d'*Ales o mans*. És en aquest desert de soledats roents que descobreix la veritat de la seua ànima i la passió encesa que encara l'atia. Just el punt en què acaba el vuité poema, és l'inici del nové. Diríem, per tant, que se succeeixen sense solució de continuïtat. El poeta, conscient que no pot sotmetre i soterrar la passió al fons dels llibres, reconeix en el primer tercet l'angoixa que li produeix la situació:

Una amor perpetrada en l'agonia  
i de mirra i escalf, amor, et garde,  
i l'alt agraïment en què madure.

Però l'autèntica revelació del poema són el tres versos següents, que expressen per primera vegada la ferma voluntat de recuperar l'amor perdut. L'escalf que abrusa el poeta l'obliga a confessar els sentiments i declarar el propòsit d'esperar l'amant fins que canvie d'opinió i li concedesca l'oportunitat de reconduir la relació. Com que no oblida el goig intens de posseir l'amant, no hi renunciarà fàcilment:

Art de fervor és mon treball d'espera,  
perquè ja t'he tingut; i cure amb somnis  
la casa transcendent on em deixares.

Així, doncs, el poema corrobora la intuïció del vers final de la quarta composició sobre la perdurabilitat de l'amor a pesar de la distància dels amants. Aquest és un dels



*leitmotivs* de la sèrie, junt a la diferència d'intensitat en l'entrega de l'amant i del poeta. Recorrem de nou a Sam Abrams per a explicar-ho les connexions entre el quart i el nové poema:

A través del darrer vers del [quart] poema, « Fidel, el món du encara aquell bé gràcil », Fuster incorpora per primer cop la mirada retrospectiva en el seu poema, una mirada que predominarà fins al final de la sèrie. I des d'aquesta mirada retrospectiva afirma la supervivència de la unió amorosa amb tots els seus atributs, de manera que la ruptura real o factual de la parella no és del tot determinant. Així queda anunciat un dels grans temes de fons de tot el poema. (Abrams 2002: 99)

Amb el desé poema s'anuncien les maniobres de tancament de la sèrie, que es concreten en les simetries anafòriques respecte al primer poema. Així, l'anàfora del mot «Record» de cada tercet es correspon amb l'anàfora de «Criatura dolcíssima» del primer poema. L'analogia és evident: l'amant ja no és res més que un record del passat. Notem, també, la presència d'una anàfora no menys determinant: la reiteració del mot «amor», que apareix en els tercets a mode d'interpel·lació i que permet preservar la indefinició en la marca de gènere de l'al·locutari, tal com constatavem en *Ales o mans*. Si aïllem el primer vers de cada tercet i els alineem, el resultat és clarificador:

Record et dius, amor, record o vetla  
Record et sent, amor, en cada tebi  
Record o espina lenta, amor, et pense

L'amant ha esdevingut un record. Així ho diu, sent i pensa el poeta. Ara bé, un record vívid que el desvetlla (v. 1), que li esperona la set d'amar (v. 3), que el mena al silenci de la soledat (v. 3), que pobla cada batec de les seues venes desvalgudes (v. 6), que se li clava al cor com una espina lenta (v. 7) i que, al capdavall, li revela els límits de la vida. És dins del record, dins d'aquest record, que el poeta viu i espera.

#### *L'amplificació temàtica de la sèrie «Criatura dolcíssima»*

A continuació de «Criatura dolcíssima», segueixen set composicions d'extensió i mètrica diversa, que són una prolongació temàtica de la història sentimental poetitzada. Tot i que la crítica no els ha dedicat la mateixa atenció que a «Criatura dolcíssima», la

seua qualitat no desdiu les millors mostres de lirisme amorós fusterià. Deixant al marge la seua significació en l'entramat complex de ressonàncies semàntiques construït sobre el motiu amorós inicial, aquests poemes destaquen per l'harmonització del lirisme abans al·ludit amb una major dosi de narrativitat.

En la quasi trentena de versos lliures que formen el primer dels set poemes, «La veritat», el poeta crea un món independent de la realitat a partir de l'evocació sensorial de l'amant, o millor dit del seu cos, tal com declara entre el vers cinqué i l'onzé. Sembla que res no existeix fora de l'objecte de desig:

Fora del món, fora de mi, roman  
el teu cos mut, a part, vivint d'aquella  
retirança que guarda  
amb tu,  
amb el càlcul de tu fet en secret.

És a través del record que sent de nou la proximitat de l'amant fins al punt que el respira pertot arreu (v. 16). Així en mitiga l'absència i ja no necessita la presència física. Són versos que recorden l'olor completa que penetrava el poeta en la setena composició de «Criatura dolcíssima». De fet, un dels trets característics d'*Escrit per al silenci* és l'evocació sensorial de l'amant absent, que fa de pont entre ell i el poeta, en aquest cas com una llum emergint enmig de la foscor de l'oblit (v. 18). El poeta cosifica l'amant en la memòria íntima dels sentits i això li produeix un plaer intens però efímer, descrit amb l'eufemisme sexual del «voler-te manual i lliure» del vers vigèsim primer, que té una importància destacada en el tram final del poema (vv. 18-26), i que enllaça directament amb el sentiment de tristesa i de buidor de la composició següent:

Regresses a la llum.  
Un moment de fortuna  
s'ha col·locat enmig de mi, cloent-me.  
El meu voler-te manual i lliure,  
l'amor aconseguit,  
fatiga amb gust de gust i esparreguera,  
t'hi segueixen, són llum també o naixença.  
Amor en veritat  
última, tu veritable.

Després del consol efímer és quan més dol la impossibilitat de recuperar l'amor, per bé que s'evoque amb desig. «Entra la nit, extens regne» descriu aquesta sensació, la buidor del desamor magnificada amb l'arribada de la nit i els seus silencis, que inciten a l'ajust de comptes amb un mateix, a la introspecció. El desassossec existencial nocturn, poetitzat també en *Ales o mans*, és représ al llarg dels noranta-nou versos blancs del poema, que combina els alexandrins amb els hexasíl·labs. La soledat feréstega de la nit no permet al poeta la mentida ni l'autoengany: sap que està sol i l'amant no l'escolta. Per això sempre llança al buit el mateix clam amarg, com qui planta una llavor estèril en un erm. Així ho confessa en el fragment següent (vv. 28-40):

I repetesc les coses  
que ja tenia dites.  
Però ¿de cara a qui? ¿Qui hauria d'escoltar-me  
per aquests camps inútils,  
espais de cuir i oblit, d'estacions extintes?  
De no-res, de no-tu, la nit està formada.  
Doncs ¿quin destí podrien  
tenir-hi les paraules  
que escondeixen un prec, una semblança, un somni?  
S'estimben les paraules,  
vaguen, es produeixen  
a miques, espectrals: un eco de miratges  
les recull i destrua.

La constatació que la paraula poètica és insuficient per a exorcitzar el dolor que sent, menarà el poeta a emmudir. Si ja està tot dit i repetit fins a la sacietat, si ningú no l'escolta, si la lluita està perduda... Aleshores, per què i per a què escriure? Per qui i per a qui escriure? Res no té sentit, tan sols el silenci que s'imposa per sobre de les paraules inútils que no arriben enlloc. Escriure per al silenci és la conclusió, un nihilisme tan sols contrarestat per Déu, que esdevé el ferro roent al qual s'agafa, l'única riba que el salva d'ofegar-se en el riu desolat de contradiccions que l'arrosseguen. Déu emergeix enmig del dolor, com en tants altres poemes existencialistes de Fuster, tot i que no és suficient per a apaivagar el neguit que l'envaeix. Així, doncs, intenta evadir-se abocant-se al son, perquè només en els somnis podrà retrobar-se amb l'amant. Paga la pena de reproduir el fragment següent (vv. 82-85) per la sensualitat a flor de pell amb què expressa el desig de posseir l'amant i per la paradoxa amb què harmonitza els sentits contraris d'adormir-se i

despertar-se, una paradoxa que és, al cap i a la fi, una variació del famós oxímoron «somniar despert»:

Despertat o trobant-me  
de nou davant de tu, et demane cintura,  
et demane moments de roca i cabellera,  
mereixement de font, confessió d'essències

Però els versos finals anuncien el final de la nit i l'arribada inexorable de l'alba, amb el consegüent daltabaix emocional: el món fictici de somnis i records s'esvaeix i reapareix el món real, estrany i hostil com d'habitud. La imatge idealitzada de l'amant es converteix, de sobte, en un retrat destrossat. Veiem en aquest versos com s'estableix el contrapunt entre l'amor diürn i nocturn:

Quan s'acaba la nit, i entorn meu apareixen  
mobles i fesomies,  
retorna l'estranyesa.  
Tu ja no ets sinó un retrat que destrosse  
a força de comprendre'l.  
A mesura que avance,  
Déu es cobreix de coses

L'inici del poema següent, «Diria: consciència de mi», insisteix en l'evocació obsessiva de l'objecte de desig, o siga, en la pronunciació del cos meritíssim de l'amant, que és l'expressió que llegim en el vers seté. El poema, compost per seixanta-tres versos alexandrins, reprén el tema de l'alteritat com a via d'entrega incondicional i de presa de consciència de la pròpia existència. Citem, a continuació els versos dotze i tretze, que és el fragment en què es copsa amb més claredat com el poeta es reconeix en l'amant:

he esdevingut origen de tu, de besos àcids:  
sol origen de tu, oh descoberta amplària!

Les connexions amb el cinquè poema de «Criatura dolcíssima» són evidents, atés que reprén la disjuntiva, o la incertesa, entre ser estimat o haver estimat malgrat no ser correspost. Sam Abrams assenyalava sobre el cinquè poema de la sèrie que «planteja un sol tema, de gran importància per a totes les relacions amoroses: l'equilibri intern de la

capacitat d'estimació dels dos membres de la parella.» (Abrams 2002: 99). No hi ha cap dubte que en «Diria: consciència de mi» també prima l'opció de voler a risc de no ser volgut. De fet, una vegada el poeta reconeix que només se sent complet en l'altre, fa una declaració d'amor d'una sinceritat astoradora. Ens referim a la tercera agrupació de versos (vv. 14-26), que es caracteritza per l'elevada intensitat emotiva i per les imatges surrealistes sorprenents dels versos setze i disset. Aquest passatge precedeix una de les evocacions sensuals més explícites i alhora subtils i refinades del poemari, que abasta del vers vint-i-set al cinquanta-un. A mode d'inventari hi trobem la carn d'ànima, la cintura que crema, els genolls constituïts en frontera, el pit sencer, les mans afanyoses, els múscles i el coll expectants, el sexe on s'afirma el desig dels amants i la cabellera orba que testimonia el plaer dels cossos. Tants sentiments i emocions es desfermen en el vers cinquanta-un: «No puc dir-te, no en sé: no puc sinó exclamar-te.». Efectivament, la voluntat de posseir el cos de l'amant és el nord que guia el poeta, tal com reflecteix el final de la cinquena agrupació de versos (vv. 57-59):

oh cos teu, tu ho ordenes, tu ens hi dius, oh greu formal!  
a mi, per la fragància guanyada visitant-te;  
a tu, pel teu mateix aplec de coneixences...

Però la voluntat de posseir físicament el cos desitjat depassa l'aspecte sexual en els versos finals del poema. Allò que, en veritat, recerca el poeta és la redempció de la mort a través de la unió indissoluble amb l'amant. En canvi, la tràgica antinòmia entre l'amor i la mort amb què finalitza «Diria: consciència de mi», dóna pas a un cant de celebració d'un erotisme bategant sobre el tòpic de l'amor d'estiu: «Cauen els núvols». Malgrat que no té la densitat conceptual dels poemes precedents, resol amb eficàcia el seu propòsit principal: descriure la trobada dels amants en un indret estiuenc de platja i mar. En certa manera, reprén l'exaltació del cos iniciada en «Diria: consciència de mi». Ara, però, focalitza l'atenció en la pell expectant de l'amant (vv. 11-25) i en el seu riure incitador (vv. 27-41), que són els elements que desencadenen l'acte sexual, o com diu el poeta, l'acte de joc (v. 45). Aquest poema estava inclòs en la primera versió, inèdita, de *Terra en la boca*, però portava per títol «Amor d'estiu» i estava datat en 1948, això és, sis anys abans de publicar-se *Escrit per al silenci*. A continuació n'acarem les versions i subratllem les modificacions introduïdes en la versió publicada, que no són nombroses però sí apreciables, si més no en el sentit que els cossos dels amants son referits amb un

grau major d'explicitació. Valga com a exemple la substitució del mot «veu» (vv. 13,16 i 22) en «Amor d'estiu» pel de «pell» (vv. 13, 17, 18 i 25) en «Cauen els núvols».

«Cauen els núvols»

Cauen els núvols  
sobre el migdia,  
o l'arreguen.

Entre les canyes,  
un groc despert.

Vora el teu cos  
l'aire es detura,  
corbat de por.

Oh amor, quins ulls  
que assaja l'aigua!

Celestement  
sola, la teua  
pell, amb un niu  
de records sota  
cada vessant  
reconeguda  
de la pell meua,  
la teua pell  
s'adscriu a l'orba  
joia del sol,  
i sosté roses  
i terra i gràcia  
i fonts, i cerca  
el meu amor,  
amor, pell teua!

Jo m'hi destrie.

O rius, i ajudes

«Amor d'estiu»

Cauen els núvols  
sobre la tarda,  
o l'arreguen.

Entre les canyes,  
un vals cansat.

Vora el teu cos  
l'aire es detura,  
corbat de por.

Oh amor, quins lliris  
moren dins l'aigua!

Celestement  
sola, la teua  
veu, amb un niu  
de records sota  
cada paraula,  
la teua veu  
s'adscriu a l'orba  
joia del sol,  
i sosté aloses  
i fonts, i cerca  
el meu amor,  
amor, veu teua!

Jo m'hi confie.

O rius, i ajudes  
l'adveniment  
dels altres somnis  
pertot, i rius,

l'adveniment  
dels altres somnis  
arreu, i rius  
i ajudes un  
començ de signes  
estrany, oculta  
cosa rabent,  
beses i rius  
amb aquest riure  
insistit, net,  
que s'obri en làmines  
d'ombra feliç,  
riure o troballa  
de fe deguda!

Oh amor, serena  
regla propícia!

I dura el teu  
acte de joc,  
el pac continu  
de llavi i festa  
que vas donant  
al llavi, al riu,  
al vent, a tot  
el que et desitja,  
i dures tu,  
condescendent,  
dures i des del  
fons de l'amor,  
amor, em voltes  
de bé i respostes,  
de crits, de tacte,  
de tu, de tu!

Oh amor d'estiu!

i ajudes un  
començ de signes  
estrany, oculta  
cosa rabent,  
beses i rius  
amb aquest riure  
insistit, ters,  
que s'obri en làmines  
d'ombra feliç,  
riure o troballa  
de llum deguda!

Oh amor, serena  
regla propícia!

I dura el teu  
acte de joc,  
el pac continu  
de llavi i festa  
que vas donant  
al llavi, al riu,  
al vent, a tot  
el que et desitja,  
i dures tu,  
condescendent,  
dures i des del  
fons de l'amor,  
amor, em voltes  
de bé i respostes,  
de crits, de tacte,  
de tu, de tu!

Oh amor d'estiu!

*Escrit per al silenci* és el testimoni poètic d'una lluita obstinada entre el record i l'oblit d'una relació amorosa fallida. Ambdues forces oposades travessen de cap a cap el

poemari, però en pocs moments desfermen una tensió tan evident com en «Encara, sí!». Si bé la memòria és subjugada en ocasions per la voluntat, l'oblit mai no és un acte volitiu. Aquesta constatació, simple *a priori*, resumeix el contingut del poema present, tal com s'infereix des del mateix títol i al llarg dels trenta-un decasíl·labs blancs que el componen. Encara hi cueja, viu i incisiu en la ment del poeta, el record inesborrable de l'amant, un record que el mena a cercar-lo en fesomies i paisatges semblants per tal de recuperar-lo parcialment i desprendre'l de l'absència. És per això que recerca aliances en uns llavis iguals als seus (vv. 7-8) o retorna a llocs on gaudí els plaers amoris, com ara el festeig de duna (v. 8) que remet clarament a l'amor d'estiu de «Cauen els núvols». Com que el poeta recerca un nou amor repetit per a oblidar, no fa sinó augmentar-ne la intensitat dels records. Atrapat en una espiral de contradiccions i d'incerteses, no troba millor remei que abocar-se als instants efímers que reviu les cendres de l'amor viscut, malgrat que siga amb altres persones o indrets. Tant se val, si recupera momentàniament la certesa d'haver estimat, tal com confessa en els darrers versos:

Dic "sempre", dic "t'estime", i les paraules  
habituaes a la teua vida,  
pugen morosament, s'espesseixen.  
Per un instant, tot cessa de ser pòstum,  
i torna, com abans, a reclinar-se  
en ta certesa. Encara, sí! Com peses!

A mesura que ens acostem al final del poemari, augmenta proporcionalment la nitidesa i la intensitat dels records evocats. Cada gest i cada detall, nimis en aparença, són magnificats per la impossibilitat de tornar-los a viure. Ja no regressaran mai els dies feliços d'estiu amb l'amant, ni el tacte de la seua pell, ni la dolcesa dels seus llavis. Tot ha quedat reduït a cendra, a vestigi. El poeta ho accepta a contracor, i per això segueix demorant-se en els records. «Era aquest carrer» n'és una mostra immillorable, un poema en heptasíl·labs blancs –un dels versos recurrents en Fuster– que commemora l'instant en què els amants s'acomiaten en el silenci de la nit, un jorn qualsevol, sense la presència dels esguards inquisitius dels veïns. Els dos versos inicials, breus i contundents, són el pòrtic que introdueix el relat de l'acomiadament: «Era aquest carrer. I aquesta, / la casa, la porta viva.».

Encara que l'al·locutari és l'amant, el recurs de la dixi espacial situa el lector en un espai compartit amb el poeta: aquest carrer i aquesta casa. Capta així l'atenció abans



d'iniciar la narració dels fets, que s'estructura en quatre moments ben definits. Des del tercer vers fins al vuité, es relata el camí previ a l'acomiadament des del punt de vista del poeta, això és, el camí que fan junts els amants fins al carrer i al portal referits. Des del vers nou fins al disset, s'evoca el moment íntim en què s'acomaden, que reproduïm tot seguit:

L'últim moment de mirar-nos  
tenia color d'alarma,  
sal i costat de pregunta:  
l'últim moment de sorprendre'ns  
s'hi esdevenia de pressa.  
Després, passaves la llinda,  
T'ocultava un mur de pausa.  
¿L'endemà? La prometença  
l'abolia

Aquest fragment destaca per l'aparent simplicitat amb què transmet el recel del comiat: hi ha els mots justos, l'emoció sàviament continguda i el suspens dels esguards entrecreuant-se abans del bes, que és descrit com la intrusió en un espai de perill. Hi ha, a més a més, la insinuació d'una relació clandestina que podria fer saltar certes alarmes o convencions socials. En altres paraules, s'hi intueix, com un teló de fons, la presència d'un silenci compartit pels amants que emmordassa la seua llibertat d'expressió.

Reprenent l'estructura discursiva del poema, el tercer moment, que comprén des del vers disset fins al vint-i-quatre, descriu el regrés a la casa del poeta, sol però amb la plena certesa d'estimar i ser estimat. Per últim, el desenllaç està contingut en els quatre versos finals en què el poeta atura, de sobte, la descripció idíl·lica de l'escenari i torna a la crua realitat d'un carrer de cases ermes que ja no és testimoni del seu amor:

El carrer, les cases ermes,  
oh escenari inalterable!  
Sense tu, sense mi, quina  
ansietat que el declara!

La imatge desoladora de l'escenari on fou possible l'amor anuncia el final de la història, que arriba amb «¿Veus? He arribat ja al fons», el poema que tanca el llibre, una endreça emotiva a l'al·locutari d'*Escrit per al silenci*: l'amant, la criatura dolcíssima

llargament evocada. Com qualsevol poema de clausura, efectua una sèrie de maniobres encaminades a resumir els motius desenvolupats en els poemes precedents i concretar el desenllaç de la relació sentimental, que finalitza en l'assumpció de la ruptura, però no en l'oblit de l'amant. Així ho expressa el poeta des del vers desé fins al setzé:

Record de tu, o record de mi, o aloses,  
talment creix un piano dins la febre,  
roman, ací, la glòria primera,  
aquella senzillesa  
de tu en l'amor i jo que t'aprenia,  
és a dir, un vestigi,  
francament un vestigi, quan tot acaba amb cendra.

Per bé que el poeta assumeix la ruptura, encara hi perviu un caliu inesgotable, una espurna soterrada entre les cendres. Potser l'amor haja mort, però no el seu record, que s'acreix com un piano dins la febre. El tòpic del *lacrimae rerum* virgilià prendrà cos sobtadament en un carrer, un portal, un paisatge, una olor, uns llavis, un esguard... Ja ho deixà escrit de manera magistral en el seté poema de «Criatura dolcíssima»: sota l'aferminució de les paraules, hi ha un deliri que cou. Encara, sí.

**2.4. UNA BREU INCURSIÓ EN LA POESIA**  
**POLÍTICA: *VA MORIR TAN BELLA***



Després de *Sobre Narcís* (1948) i *Ales o mans* (1949), l'editorial Torre publicà l'any 1951 *Va morir tan bella*, amb un tiratge de cent exemplars numerats i signats per l'autor. És un fascicle amb les dimensions d'un foli plegat en quatre planes, impreses per les dues cares, que cal desplegar primer per a llegir-les, i està format per cinc sonets de tema patriòtic, escrits en versos decasíl·labs amb rimes consonants, i aplegats sota el subtítol de «Cinc invocacions».<sup>131</sup> No debades, els poemes invoquen una nació formada pels diferents territoris de parla catalana i estan dedicats, en particular, a quatre persones que lluitaren per la supervivència de la llengua i la cultura catalanes en el franquisme, i de manera general, al poble català. El 1953 Fuster incorporà les «Cinc invocacions» a *Terra en la boca*, encara que no formaven part del projecte inicial.

Així com Fuster es presentà a dos certàmens literaris amb *Criatura dolcíssima* i *Escrit per al silenci* indistintament, també ho va fer amb *Va morir tan bella*, o millor dit amb *Cinc invocacions*, atès que aquest era el títol amb que concorregué als Jocs Florals de la Llengua Catalana de 1953 i a la Festa poètica pro abadia de Sant Martí de Riells del Montseny en 1954.<sup>132</sup> En els Jocs Florals, celebrats a Caracas, obtingué l'accèssit a

---

<sup>131</sup> Sobre el subtítol, Fuster indicà a Adlert, en la carta del 31 de gener de 1951, com volia que apareguera en l'edició del fascicle: «Hi ha també una mena de subtítol: "Cinc invocacions". Aquest no figurarà en la portada sinó dins, en la pàgina tercera, damunt del primer sonet. Per al meu gust, vindria bé situar-lo a la part de dalt de la pàgina, com els títols dels poemes en els llibrets de L'Espiga.» (Fuster 2006d: 128).

<sup>132</sup> Anteriorment s'havia presentat als Jocs Florals de la Llengua Catalana de 1951, celebrats a Nova York, però no resultà premiat perquè hi envià el fascicle imprès de *Va morir tan bella* en compte d'un original mecanografiat. Com que les bases del premi no permetien optar a l'Englantina amb un recull editat, no fou admès a concurs. Agustí Bartra, que aleshores residia a Ciutat de Mèxic i que es desplaçà a Nova York per al lliurament dels premis, li informà de la decisió del jurat en la carta del 31 d'octubre de 1951: «Sobre els vostres sonets *Va morir tan bella* us he de dir quelcom que segurament us plaurà. El mateix dia de la meua arribada a Nova York el [Joan] Junyer em preguntà: "Qui és en Joan Fuster? En saps alguna cosa?" "És clar que en sé! –vaig exclamar– Ja et parlaré d'ell després. Per què?" "És una llàstima –féu ell– que els seus sonets siguin publicats, perquè el Jurat els hauria votat per a l'Englantina". En dir-vos això m'he permès ésser indiscret, però m'ho perdono perquè altrament no us hauria pogut fer saber aquest reconeixement de

l'Englantina, que guanyà Agustí Bartra amb *El carro de l'elegia*, mentre que Domènec Casanovas fou distingit amb una menció honorífica per *Recorda, català*. En la Festa de Sant Martí de Riells li fou atorgat un accèssit, junt amb Blai Bonet i Jordi Sarsanedas, i el guanyador fou Carles Riba per *Els tres reis d'Orient*.<sup>133</sup> Fuster es presentà amb *Terra en la boca* al complet, però el volum recopilatori del premi tan sols publicà una tria dels textos guardonats, que, en el seu cas, foren les «Cinc invocacions».

### El rerefons d'una edició anòmala

Quan abordàvem el capítol dedicat a la fractura del valencianisme cultural, ja vam explicar el distanciament de Fuster dels factòtums de Torre, Xavier Casp i Miquel Adlert, a inicis de 1951, que s'originà arran de la sol·licitud de Francesc Almela i Vives a Fuster de publicar un poema seu en la revista *Valencia Atracció*. Fuster, que acceptà en principi, li retirà el permís després per la desaprovació de Casp i Adlert. Aquest fet desfermà l'inici de la ruptura, que no feia sinó palesar la relació tibant que mantenien feia temps. El conflicte, que va esclatar just en el moment que Fuster lliurà a impremta *Va morir tan bella*, tingué una repercussió directa en la seua edició, tal com mostra la carta del 25 de gener de 1951 en què Casp preguntava a Fuster si preferia substituir el símbol

---

mèrit. Només us prego que, ara, el discret sigueu vós, i per una raó tan òbvia que ni cal esmentar.» (Fuster1998: 129-130).

<sup>133</sup> Després del «Premi de poesia Óssa Menor» de 1952, es creuaven de nou Blai Bonet i Fuster en un concurs literari, ambdós distingits amb un accèssit en aquesta ocasió. La Festa poètica de Sant Martí de Riells era organitzada per Pere Ribot, rector de l'abadia i poeta que guanyà la primera convocatòria del «Premi de poesia Óssa Menor». Citem un fragment de la memòria del certamen referent a la participació de Fuster, que fou redactada per Joan Triadú en qualitat de secretari: «Un poema titulat "Els tres Reis d'Orient" és el guanyador i el seu autor, Carles Riba. [...] Tres poetes segueixen en mèrits el primer; se'ls adjudiquen, sense establir entre ells cap graduació, tres premis creats amb aquest propòsit. Tots tres, els poetes, són joves, però cap d'ells no és inèdit, i es produeix la felicitat i absolutament inesperada circumstància, que si l'un és de Sueca, prop de València, l'altre és de Santanyí, Mallorca, i el que resta és barceloní: Blai Bonet, Joan Fuster i Jordi Sarsanedas. Llurs llibres es titulen: *Tres poemes espirituals*, *Terra en la boca* i *Ocells d'esparg*, respectivament. S'allargaria molt aquesta Memòria cas d'intentar fer la crítica de cadascun. Perquè si és realment confortant veure'ls de diferents terres catalanes, ho es també comprovar com són de diverses les seves obres. En la poesia de Blai Bonet presentada al nostre concurs, sembla haver-hi l'empremta d'Ausias March amb una intensitat i una nova força de recreació al nostre entendre desconegudes en la poesia catalana moderna. Joan Fuster, en aquest llibre publicat dins el termini que les condicions estipulen, troba una alta emotivitat en temes diversos, tractats sempre en rica i segura experiència lírica, i hem de fer remarcar els accents de cant col·lectiu que arrenquen dels darrers poemes del volum i que donen un to nou a casa nostra a aquest tipus de poesia. Jordi Sarsanedas en *Ocells d'esparg* es presenta, sobretot en els primers poemes, amb un lirisme dramàtic, dens de múltiples reflexos interns que proven un prodigiós domini dels recursos i una qualitat lírica de primer ordre. El Jurat creu que són ja tres poetes segurs, tres conquestes noves per a la nostra poesia i, per tant, una riquesa diversa que ningú no ens pot prendre; i creiem que això serà reconegut per tothom.» (Triadú 1954: 23-24).

identificatiu de l'editorial que figurava en la coberta, la Torre de Paterna:<sup>134</sup> «El fascicle està tirat excepte el color; l'hem detingut i ja ens diràs, tot seguit, si vols que vaja alguna vinyeta en lloc de la Torre.» (Fuster 2005c: 223). Fuster no es féu d'esperar i als dos dies li retrucava amb contundència: «Si no vols posar la Torre en el fascicle, no poses res. No havia pensat en aquest detall, que em servirà per a comprovar, entre altres coses, si em teniu en més o en menys que a alguns col·laboradors efectius de *Valencia Atracción*.»<sup>135</sup> (Fuster 2005c: 224-225). Finalment, Casp donà per tancat l'assumpte en la carta del 12 de març del mateix any, que reproduïm íntegra:

Benvolgut Fuster:

demà pel matí, per correu certificat, t'enviaré el paquet del fascicle. Com veuràs, va sense la torre. Quan parlem et diré per quina raó, o millor per quines, l'exemple que em poses no em val, perquè el cas de Beüt (al que et refereixes) no té res a veure amb el teu; perquè el fascicle no és un llibre de l'Espiga; perquè la prosa de *Camins d'Argent* no s'adiu als teus versos; i de tot açò es deriven les raons que ja et diré. No cal que dones interpretacions a si et fem de més o de menys. Ja parlarem, i bona cosa de ganes que tinc.

T'abraça, sempre,

Xavier.

Què en parlaren, mai no ho sabrem, però no hi ha dubte que la relació es degradà progressivament en els anys cinquanta fins a esdevenir nul·la. Fuster no tornà a publicar cap títol més en l'editorial i la seua assistència a les tertúlies literàries del grup Torre es reduí dràsticament. A la fi, el símbol de l'editorial no figurà a la coberta.

## **El cant a la Pàtria d'un poeta líric**

Escrit amb majúscules, el mot «Pàtria» té uns innegables ressons jocfloralescos, però el tractament en *Va morir tan bella* és diametralment oposat, si més no des del punt

---

<sup>134</sup> Xavier Casp explicava a Fuster la tria del nom i el logotip de l'editorial en la carta de l'1 de febrer de 1951 quan deia: «No agafé més torre que la de Paterna com a símbol de la nostra editorial i en el sentit de força, de fonamentada duració a través dels segles que té tal torre àrab.» (Fuster 2005c: 195). Tanmateix, en la tria del símbol degué pensar, i no poc, que Miquel Adlert era nascut a Paterna. Es desconeix l'origen de la construcció, però es pensa que fou construïda en època àrab, com a sistema defensiu de la població.

<sup>135</sup> Josep Ballester aclareix l'al·lusió implícita de Fuster en la nota a peu de pàgina de la carta que comentem: «La referència de Fuster que en altres casos no havien actuat així al·ludeix a Emili Beüt, que publicava els seus escrits en *Valencia Atracción* –dirigida per Francesc Almela i Vives– i publicava en Torre amb tots els honors.» (Fuster 2005c: 225).

de vista conceptual. Els sonets de Fuster constitueixen un cant col·lectiu que excedeix la visió patriòtica regionalista i el tòpic vuitcentista de cartó pedra, d'arrel llorentenista. Sense renunciar al lirisme dels seus inicis, ni a una composició clàssica com el sonet, els cinc poemes tenen un to èpic que els distingeix de la producció poètica anterior, tal com assenyalava Ramon Xirau en la ressenya a *Va morir tan bella*, publicada en el primer número de la revista *Pont Blau* l'any 1952:

No conec Joan Fuster. Aquest és el primer brot de la seva poesia que m'ha arribat a les mans. Voldria en aquesta nota destacar aquells aspectes del seu vers que em semblen fixar-lo més clarament com a poeta líric.

Però en el moment que sorgeix la paraula "líric" es planteja un problema. La lírica moderna, és lírica en el sentit tradicional de la paraula? La lírica d'avui té un element de força íntima que fa pensar sovint en l'èpica. Recordem l'èpica íntima que poetes de països molt diversos, separats pels temps i l'espai, fan ressonar en llur vers estremit: Dylan Thomas a Anglaterra; St. J. Perse – intel·lectual– a França; de vegades el propi Aragon; Neruda o Paz en la lírica moderna d'Amèrica. A Catalunya l'exemple ben actual d'Agustí Bartra. L'èpica ja no és èpica d'objectes. És èpica de subjectivitats; ja no és èpica d'homes objectius, deïficats, intolerablement marmoris. És èpica dels sentiments, epopeia de l'ànima contemporània que craqueja en els àmbits d'aquest món crític i esberlat en bocins d'idees i de clamors. (Xirau 1952: 26)

En efecte, Fuster no podria haver vehiculat la càrrega reivindicativa de *Va morir tan bella* sense el lirisme èpic apuntat per Xirau. De fet, el títol està extret del primer vers d'un sonet del poeta i polític català Bonaventura Gassol, que es titula «Les tombes flamejants» i està inclòs en el poemari de títol homònim publicat l'any 1923, del qual reproduïm el primer quartet:

Fou una pàtria. Va morir tan bella,  
que mai ningú no la gosà enterrar:  
damunt de cada tomba un raig d'estrella  
sota de cada estrella un català.

Els versos melodiosos i vibrants de «Les tombes flamejants» es van fer famosos entre els catalans, que els recitaven de memòria en els anys de la dictadura de Primo de Rivera. No podia ser, doncs, més explícita la reivindicació de Fuster en ple franquisme. En aquest sentit, posava en vers allò que havia escrit un any abans en l'article «València en la integració de Catalunya», publicat el 1950 en el número 54 de *La Nostra Revista*.



Des d'aquesta perspectiva, la frontera entre el poeta i el referent cívic i polític es torna més difusa i difícil de mantenir. Això explica la incursió de Fuster en la poesia política, tenint en compte la distinció entre els epítets «patriòtica» i «política» matisada per Josep Iborra:

Ara bé, cantar la Pàtria, tot i tenir un valor polític en la mesura que comporta una afirmació dels valors d'una col·lectivitat, no es pot considerar sempre com un tema polític. Clar, no és la mateixa cosa que cante la Pàtria un poeta castellà, per exemple, que no pas un poeta català. En el primer cas es tracta d'una pura exaltació del que ja existeix. En el segon cas, per contra, es canta una Pàtria que es vol totalment recuperada, renascuda, però que està en perill de desaparèixer. [...] Cantar purament i simplement les excel·lències de la pròpia terra o de la pròpia llengua, evocar un passat gloriós, etc., podria tenir el seu *valor* polític, però no arriba a *ser* una poesia política. Tanmateix [...] cantar explícitament la independència de la Pàtria, al·ludir concretament als qui la tenen sotmesa, veure-la, no com una entitat platònica, sinó com una realitat concreta, políticament subjugada per un estrany, i definir-se, per tant, enfront i en contra d'ell, això ja constitueix una poesia amb intenció política. (Iborra 1995: 130-131)

Segons els criteris de Josep Iborra, no hi ha dubte que els sonets de *Va morir tan bella* s'inscriuen en l'àmbit de la poesia política, encara que cal advertir que són poemes d'un refinament estètic i formal que els allunya tant de la proclama propagandística com dels tòpics jocfloralescos insubstancials. En altres paraules, no sorgeixen de la voluntat d'objectivar cap postulat polític ni tampoc de cantar les excel·lències de la llengua o de la terra, sinó de la necessitat d'expressar el sentiment de pertinença a una col·lectivitat amb uns trets identitaris –històrics, culturals i lingüístics– mitjançant el gènere poètic. És per aquesta raó que són poesies líriques, perquè no renuncien a la manifestació d'un sentiment o d'una reflexió derivada de l'experiència personal.

El primer sonet, que segueix la combinació de rimes *ABAB CDCD EEF GGF*, està dedicat al filòleg valencià Manuel Sanchis Guarner, un dels referents principals del redreçament lingüístic del País Valencià en la postguerra i els anys de la Transició. Tant Sanchis Guarner com Fuster es veieren obligats, en nombroses ocasions, a posposar la seua dedicació literària i filològica i prioritzar el compromís amb la reconstrucció de la societat valenciana i la seua integració en els territoris catalanoparlants. En aquest sentit, Antoni Ferrando indica que «les iniciatives de Fuster i de Sanchis tendeixen a potenciar la superació de les barreres regionals, estimulants la participació en premis i trobades d'arreu del domini lingüístic o de l'exili, per tal d'afavorir la integració cultural de totes les terres

de llengua catalana.» (Ferrando 2000: 50). Així com Carles Riba va dedicar la novena de les *Elegies de Bierville* al lingüista barceloní Pompeu Fabra, Fuster ofereix a Sanchis Guarner un cant esperançat en la llengua catalana que li permet expressar-se amb la paraula treta del fons autèntic de l'ànima, la paraula del poble. És des d'aquesta perspectiva que té sentit la dedicatòria. Ja en el primer quartet està formulada la idea, que és la matriu a partir de la qual s'esqueixen la resta de versos:

Cantar allò amb que cante, la paraula  
treta de mi, de tots, poble i secret!  
Dir, oh llengua, el teu pols o món de faula,  
aquest túnel de roses que m'has fet!

La tasca filològica de Sanchis Guarner és vista com un túnel de roses (v. 4), una imatge que remarca la importància dels seus estudis perquè els escriptors valencians de postguerra disposaren d'una llengua apta per al conreu literari. Aquesta fou una de les obsessions de Sanchis Guarner, tal com deixà escrit en un dels seus articles primerencs, «Els escriptors i la Gramàtica», publicat en juny de 1948 en *Esclat*, en què assenyalava la necessitat d'efectuar una «acció combinada dels literats i els gramàtics, puix que la incultura gramatical dels escriptors té funestes conseqüències.» (Sanchis Guarner 1948: 8). El poeta viu en la llengua, en forma part substancial, i aspira a dir, a través d'ella, el seu món de faules (v. 3), el mateix món de faules vencedores amb què Fuster definia l'amor en el tercer poema de la sèrie «Criatura dolcíssima». No debades, poesia i amor són els pilars bàsics del poeta líric. Però no tot és un túnel de roses, també hi ha espines i dolor i un cant fet a esgarips (v.6) que posen a prova l'estima per la llengua, que és la font on beu el poeta (v. 8). Al capdavant, en el cant a la llengua hi ha un reconeixement a l'aportació de lingüistes com Sanchis Guarner, que hi contribuïren a la seua pervivència.

El segon sonet està endreçat a un dels amics de joventut, Josep Lluís Bausset, amb qui coincidí mentre estudiava Dret a València a inicis dels anys quaranta, tot i que Bausset ja exercia aleshores la docència. En les *Converses inacabades* amb Toni Mollà, Fuster recordava com es van conèixer:

Home, tu compta que jo arribe a València, des de Sueca, per estudiar l'any 41 o 42. Arribe i em col·loquen en una pensió, al carrer de la Mar, 51, en una casa que ja ha desaparegut, que era del campaner de Sant Tomàs.

[...] Les meues primeres relacions a València van ser, per tant, amb els de la pensió. Allí hi havia Josep Bauset, per exemple, que després s'ha dedicat a l'ensenyament i que continua escrivint al diari *Levante* les seues croniquetes de pilota valenciana, sempre en català. La qüestió és que, en acabant de dinar, els de la pensió anàvem a pendre cafè a un establiment que es deia no sé què d'Or, que és on hi ha avui el Cercle de Belles Arts. Allà fèiem una tertulieta de tres hores cada dia mentre consumíem un cafè d'aquells antics. (Mollà 1992: 47-48)

Al llarg de la seua vida, Bausset també fou periodista, activista cultural i polític, però foren la coherència, el treball sord i constant, el compromís i la lleialtat a la llengua i la cultura dels valencians els valors que el convertiren en un referent cívic. De fet, en un article publicat l'any 1984 en la secció «Notes d'un desficiós», del setmanari *Qué y Dónde*, el va caracteritzar com un personatge «subterrani» dels més admirables del País Valencià. (Fuster 2011: 816). Centrant-nos de nou en el sonet, que té una combinació de rimes *ABBA ABBA CDE CDE*, es tracta d'una lloança a València, la ciutat on conegué Bausset en època estudiantil. Els versos inicials, bells i evocadors, mostren la devoció amb què el poeta canta la ciutat:

A l'hora del record seràs, València,  
una ardent mida d'obres i raó.

L'abrandament inicial és mantingut amb pols ferm al llarg del poema. El poeta no cessa en l'afany d'acomplir amb passió el seu cant a València per a aclamar la seua dolça transcendència (vv. 5-8), un cant que ni la mort pot aturar (vv. 9-11). Serà, de fet, després de mort quan el poeta perviurà en el cant d'amor a València, representat per la fèrtil collita del tercet final:

Llavors! Quan vença l'hora del conhort!  
Quina prova de pes en les espigues  
i quin amor segur hi haurà a les dalles!

Si en el segon sonet Fuster se centra en la ciutat de València, en el tercer mostra el sentiment de pertinença a una pàtria de més abast, edificada sobre la vinculació d'una llengua compartida. En definitiva, una pàtria en la qual el poeta es reconeix plenament: els territoris catalanoparlants. Per aquest motiu l'adreça a Vicenç Riera Llorca, escriptor català exiliat a Mèxic que possibilità els primers contactes de Fuster amb el món literari

de Barcelona i la col·laboració en dues de les revistes catalanes més prestigioses de l'exili, *La Nostra Revista* i *Pont Blau*. A més, la correspondència amb Riera Llorca és una de les més interessants que mantingué al llarg de la seua vida. Veiem les paraules amb què Riera Llorca agraïa a Fuster la dedicatòria del sonet en la carta del 22 de març de 1951, que coincidia amb l'anunci del tancament imminent de *La Nostra Revista*, que a la fi no es va fer efectiu:

Acabo de rebre les vostres cinc invocacions que he llegit amb emoció, especialment la que has tingut la gentilesa de dedicar-me. M'han impressionat, a més de la qualitat literària dels versos, el fervor, el sentiment i la intenció que hi manifestes. T'escric ara aquestes poques ratlles, ràpidament, per a donar-te les gràcies. Fa temps que et volia escriure per contestar la teva carta del 17 de febrer i he retardat deliberadament fer-ho perquè tinc una mala notícia per a donar-te i anava esperant per si les coses s'arreglaven. Temo que no hi ha res a fer. *La Nostra Revista* ha plegat. (Fuster 1993: 108)

Encara en la carta del 3 d'abril de 1951, Riera Llorca li contava l'opinió elogiosa que Bartra li havia referit de *Va morir tan bella*: «Suposo que devies rebre unes ratlles en les quals et donava les gràcies per les cinc invocacions. En Bartra assegura que són els cinc millors sonets que en aquests darrers anys s'han publicat en català.» (Fuster 1993: 113).

El tercer sonet, que presenta una combinació de rimes *ABBA ABBA CDE CDE*, canta com ressorgeix la pàtria de l'oblit, metaforitzat en la nit del segon vers, que es manifesta en les banderes enyorades del quart vers. L'èpica del primer quartet segueix en el segon, ara mitjançant la imatge dels peus amargs que recobren les dreteres que indiquen el camí de tornada als vençuts i exiliats enmig del branc florit i el despertar de relles i fogueres. El primer tercet confirma el redreçament i la perpetuació de la pàtria a través dels infants del vers desé, que són les futures generacions. Finalment, el segon tercet, que conté reminiscències del poema «Les tombes flamejants», empra la metàfora de la pàtria com a mare que dóna sentit a l'existència dels seus fills llegant-los el tresor de la llengua, tal com llegim a continuació:

Mare enmig de les tombes precioses,  
tu ens anomenes un per un i ens deixes  
la llengua plena del teu nom daurat.

Fou a través del seu amic Riera Llorca com Fuster pogué contactar epistolament amb el poeta barceloní Agustí Bartra, també a l'exili, a qui dedica el quart sonet. Primer Riera Llorca, i després Xavier Casp, li descobriren la seua poesia, tal com reconeixia a Bartra en la carta del 3 d'octubre de 1950:

A Riera dec els primers contactes amb vostra obra –el fascicle Màrsias–, després continuats amb la lectura de l'obra sencera, en el llibre que em va deixar Xavier Casp, i he de dir-vos que pocs poetes nostres, dels apareguts després de 1936, m'havien impressionat tant com vós. Fa pocs dies, en una revista colombiana, vaig poder llegir la traducció que Aguiló ha fet del vostre *Poema de l'Home*, que m'ha convertit definitivament en admirador vostre sense reserves. M'he quedat amb unes ganes violentes de llegir el *Poema de l'Home* en l'original, de llegir més coses vostres. (Fuster 1998: 67)

No hi ha cap mena de dubte de l'admiració de Fuster per la poesia de Bartra, ni tampoc de l'opinió tan favorable que Bartra tenia de *Va morir tan bella*, expressada en la carta del 21 de març de 1951 que envià a Fuster:

El bon amic Riera m'acaba de lliurar els vostres cinc sonets agermanats sota el títol de *Va morir tan bella*. Malgrat el títol, són una profunda afirmació d'epifania, un estructurat crit de resurrecció, una «prova de pes en els espigues», com dieu. Hi he llegit amb el cor bategant i amb una atenció admirada. Aquests sonets són la poesia més alta que conec, i m'arriben en uns moments en què sembla que el destí se'ns decanta, després de tanta esgotadora espera. Mentre tingueu l'esperit i l'esperança armats, el futur és segur. Gràcies per haver-me dedicat l'«Advent». I sapigheu que també em sento –i potser més– en el que va rubricat «A tots». (Fuster 1998: 102)

El quart sonet, que segueix una combinació de rimes *ABBA CDCD EFE FEF*, manté un clar paral·lelisme amb l'obra de Bartra, en tant que conserva la fe en un retorn victoriós dels exiliats després d'una espera llarga i angoixosa. Per tant, no pot ser més explícita la referència a l'Advent del segon vers. De fet, el primer quartet estableix el to del poema, que es distingeix per la conjunció d'imatges poderoses amb la contundència del ritme iàmbic i la modalitat exclamativa de la primera oració, que augmenta, encara més, la intensitat rítmica. Són versos que combinen lírica i èpica amb una destresa tan difícil d'assolir que paga la pena de citar-los, amb una atenció especial al ritme:

Conec el teu cabal de punys i gana,  
 A T / A T / A T / A T / A T A  
 oh Advent! Conec les teues fonts a punt  
 A T / A T / A T / A T / A T  
 Com un presagi altíssim de campana  
 A T / A T / A T / A T / A T A  
 pertanys al somni, al prec, al vol profund  
 A T / A T / A T / A T / A T

Desposseïda del significat litúrgic cristià, l'Advent és la metàfora que estructura discursivament el poema, una metàfora que es refereix al temps de preparació espiritual previ al compliment del retorn i la reconstrucció de la pàtria. Tant se val l'agonia que cal suportar durant el camí, llegim en els versos set i vuit, si s'arriba al destí anhelat:

¿Qui no voldrà el costum de l'agonia  
 si el càntic n'ha d'eixir i el broll serè?

Com més grans els esculls que s'hi interposen i més inhòspites les contrades que cal travessar, més preuada la recompensa d'arribar a casa. Aquesta premissa, formulada en el primer tercet, és matisada al llarg del segon, quan el poeta adverteix que no s'ha d'oblidar el nord mentre es camina i es combat l'espera:

Però tin-nos en vetla impacient!  
 Concerta el solc prenyat i l'alba augusta:  
 oh dolç trenc de la pàtria, aliment!

Encara que Fuster tenia clar des de l'inici els destinataris de les dedicatòries, el darrer sonet no estava contemplat en el projecte inicial de *Va morir tan bella*, que tan sols contenia quatre sonets. La inclusió del cinqué fou per una qüestió d'espai. Així ho comprovem en la carta d'Adlert a Fuster del 19 de gener de 1951 en què l'advertia que la distribució dels quatre sonets no encaixava en sis pàgines útils, i tot seguit li suggeria que la millor solució seria un altre sonet o una poesia qualsevol. (Fuster 2006d: 95). En a penes dues setmanes Fuster recollí el guant d'Adlert i li lliurà el cinqué sonet –el quart per ordre d'aparició–, que finalment dedicà a Bartra. És un fet constatable a partir de la carta que envià a Adlert el 31 del mateix mes, de la qual citem el fragment següent:

T'adjunte novament l'original per al fascicle. Com veuràs hi ha cinc sonets. Un nou: «Conec el teu cabal, etc.» El dedicat «A tots» va en una nova versió que, naturalment, desplaça l'anterior. En la qüestió de les dedicatòries he dubtat. Voldria endreçar a Sanchis un dels més decentets dels cinc. En principi vaig dedicar-li el relatiu a València, perquè era l'únic valencià dels tres «dedicandos»; ara, havent-hi dos valencians, queda això resolt. Però dels altres tres sonets disponibles (excloc el «A tots») ¿quin us semblaria més escaient per a Sanchis? ¿El de la llengua? ¿O el que ara té? Potser fóra millor el de la llengua. En aquest cas, passeu-li a Bartra l'altre. Jo no sabria decidir sobre això; us ho deixo al vostre gust. (Fuster 2006d: 127)

D'acord amb la cronologia de l'escriptura, el quart sonet apareixia en l'últim lloc al fascicle. Aquest fet produí un buit en les dedicatòries, atés que les quatre persones en què Fuster pensà inicialment tenien dedicatòria. Per aquest motiu, el cinquè sonet està endreçat «A tots», això és, als qui estimen i reivindiquen els trets identitaris del poble català. És per això que l'últim poema és una pregària a Déu perquè conserve la llibertat, la fortalesa i la fidelitat dels catalans a la seua terra. En aquest sentit, manté el to èpic dels altres poemes, en tant que palesa la convicció en el ressorgiment d'un esperit català enfortit a pesar de les adversitats. Amb aquestes paraules, que formen part del primer quartet, donem per conclòs el comentari de *Va morir tan bella*:

Ara us preguem per Catalunya, oh Déu!  
Ni terra ni cançó: pa que més val,  
ella ens entra en la carn com un foc greu  
i ens força a un clar designi seminal.





## **2.5. UN POEMARI DE CRISI:**

### ***TERRA EN LA BOCA***



*Terra en la boca* és el primer llibre de Fuster publicat per una editorial catalana, Barcino, fundada el 1924 per Josep Maria Casacuberta, personatge clau junt amb Riera Llorca en l'organització de les primeres visites de Fuster a la ciutat comtal per contactar amb els escriptors barcelonins a inicis dels cinquanta. Aquest fet explica la vinculació tan productiva amb Barcino en aquests anys, que es concretà en la publicació de dos títols més: la selecció i l'anotació dels textos de les *Pàgines escollides de Sant Vicent Ferrer* (1955) i l'assaig *Les originalitats* (1956). A més, Casacuberta era dels escassos editors catalans que viatjava amb una certa regularitat a València i estava informat dels cercles literaris valencians, sobretot de les maniobres editorials de Torre, als quals cedí la representació, distribució i dipòsit dels seus llibres a València.<sup>136</sup>

A pesar que Barcino començà la seua trajectòria editorial amb la col·lecció «Els Nostres Clàssics», el 1950 es féu càrrec de *Publicacions de La Revista*<sup>137</sup> per indicació de Josep Maria López-Picó i Octavi Saltor. De fet, *Terra en la boca* és el tretzé volum de la segona sèrie de «Publicacions de La Revista». El llibre fou prologat per J. V. Foix a petició de Casacuberta i tingué un tiratge de 25 exemplars en paper de fil, numerats d'1 a xxv i signats per l'autor; 200 exemplars en paper corrent, numerats d'1 a 200; i 25 exemplars, designats d'A a Z, fora de comerç. Però el personatge més decisiu perquè Fuster publicara el llibre en Barcino fou Octavi Saltor. Certament, val la pena resseguir la relació epistolar entre ambdós per a conèixer el procés de gestació del poemari.

---

<sup>136</sup> Adlert informava a Fuster de la cessió efectuada per Casacuberta a l'editorial Torre en la carta de l'1 de març de 1949. (Fuster 2006d: 314).

<sup>137</sup> La col·lecció fou fundada per López-Picó el 1916 com a complement de la revista del mateix nom.

## El paper d'Octavi Saltor en l'aposta fusteriana de Barcino

Cal remuntar-se cinc anys abans de publicar-se *Terra en la boca* per a trobar la primera referència epistolar entre Saltor i Fuster: la carta del 12 de juny de 1948 que va adreçar el polític i escriptor barceloní al jove suecà, que aleshores acabava de publicar *Sobre Narcís*. Saltor tingué notícia del fascicle fusterià i d'alguns poemes solts gràcies al sacerdot jesuïta Joan Baptista Bertran, personatge importantíssim en la connexió dels escriptors catalans de tall conservador i catòlic –el mateix Saltor, Josep M. López-Picó i Lluís Margarit, que vivia a València– amb els escriptors valencians igualment catòlics i de dreta com Xavier Casp i Miquel Adlert. La intervenció del pare Bertran no pogué ser més efectiva, en tant que catalans i valencians publicaren indistintament en editorials del País Valencià i de Catalunya. A nivell personal, Fuster es va guanyar l'admiració i suport de Saltor, que esdevingué una via d'informació ràpida i directa del que ocorria als cenacles barcelonins. Així li ho confessava en la carta del 9 d'octubre de 1948: «No cal que us digui que, baldament sigui de tard en tard, voldria saber de vós; sou l'única relació literària que tinc al Principat. A més a més, en l'aïllament forçós en què visc per ara, a Sueca, aquests contactes epistolars són, per a mi, veritables festes de l'esperit.» (Fuster 1948: s. p.).

Saltor no tardà gaire a fer córrer els poemes de Fuster entre els seus amics, com ara Jaume Bofill i Ferro i Joan Teixidor, aquest últim fundador de l'editorial Destino. Tampoc no tardà gaire a proposar-li la realització de lectures poètiques a Barcelona i la possibilitat de publicar un llibre de versos en Barcino a partir del material que ja li havia fet arribar en diverses ocasions. En la carta del 27 d'octubre de 1951 li feia l'oferiment formal, sempre amb el consentiment de Casacuberta i tenint en compte els compromisos contrets abans amb altres escriptors:

Us requereixo cordialment en nom meu i de Casacuberta per dar-nos vènia i text per a un llibre vostre de poemes, en les eds. de "La Revista", on sortiria l'any vinent. Jo tinc estimable material vostre, però preferiria que m'indiquéssiu quin d'ell acolliríeu en el llibre, o que me'n féssiu lliurament de nou, en versió definitiva, no massa copiosa. Teniu temps per la resta d'any per a decidir-vos i revisar originals; però us prego que ens confirmeu en principi la vostra acceptació per a posar-vos a la llista ja des d'ara. El format seria com els *Aires de cançó* de Casp. (Saltor 1951a: s. p.)

Fuster, que tenia molt avançada l'escriptura d'*Escrit per al silenci* i de *Terra en la boca* a finals de 1951, encara que amb els títols provisionals,<sup>138</sup> els entregà els dos originals perquè triaren quin publicar. La resposta de Saltor, que també incloïa l'opinió de Casacuberta, li fou tramesa en la carta del 10 de novembre de 1951:

Casacuberta i jo estem d'acord a preferir per a la col·lecció *La terra a Criatura dolcíssima*. *La terra* respon més al batec d'exaltació pairal a través de l'idioma comú que glateix en la represa de les nostres edicions, i pels fragments que en conec i que ens tenen entusiasmat, respon plenament a la nostra idea diem-ne ecumènica de la unitat ideal que ens aplega. (Saltor 1951b: s. p.)

Si Fuster no s'haguera presentat amb *Terra en la boca* al Premi de la Diputació de València de 1952, podria haver-lo publicat en l'editorial Barcino a inicis del mateix any, però preferí provar sort i esperar els terminis establerts per a la lectura d'originals i la resolució del veredict. L'aposta fou en va i quedà de nou en tercer lloc. El premi fou concedit a Matilde González Palau –coneguda amb el nom literari de Matilde Llòria– per *Aleluya* i en segon lloc quedà Luis Laporta Bort, amb *Poemes bíblics*.<sup>139</sup> Com que podien concórrer al premi originals en català i castellà, i les dues convocatòries anteriors foren guanyades per Carles Salvador i Francesc Almela i Vives, devia pesar en part del jurat la pressió de reconèixer un poeta en castellà en l'edició de 1952. Fuster, que ho presentava per la composició del jurat,<sup>140</sup> ho comunicà a Sanchis Guarner en la carta del 29 de febrer del mateix any:

---

<sup>138</sup> *La terra* era el títol provisional *Terra en la boca* i *Criatura dolcíssima*, el d'*Escrit per al silenci*.

<sup>139</sup> Hem extret la informació de l'acta de la sessió plenària del 26 de juliol de 1952 de la Diputació Provincial de València, presidida aleshores per l'Excm. Sr. Francisco Cerdá Reig. L'acta, que reproduïm parcialment, deixa constància en la «Comissió de Belles Arts» dels guanyadors i els finalistes de les distintes modalitats: «Aceptar la propuesta unipersonal que para cada especialidad de las comprendidas en el concurso al Premio “Valencia” de Literatura mil novecientos cincuenta y dos, convocado por esta Diputación en veintinueve de junio del pasado año, eleva el Jurado Calificador designado al efecto, en cumplimiento de lo prevenido en la séptima de las Bases reguladores; y e virtud, y de conformidad con los extremos del fallo emitido, otorgar el premio de Novela al Trabajo que lleva por título *Juan Lorenzo*; el de Poesía a *Aleluya*; y el de Obra Teatral a *La masia de Masià*, cuyos autores identificados con nombres a través del sistema adoptado según la Base tercera son respectivamente D. Antonio Igual Úbeda, D<sup>a</sup> Matilde González de Lloria y D. Fausto Hernández Casajuana, a favor de los cuales y acreditado previamente el requisito de naturaleza o vecindad, con sujeción a lo determinado en la Base segunda se satisfará por partes iguales la cantidad de treinta mil pesetas, o sea a razón de diez mil pesetas cada uno de los trabajos premiados.

[...] Determinar a los efectos de lo prevenido en la Base catorce, que los trabajos que, con expresión de sus respectivos autores, llegaron a la votación final en cada género literario han sido los siguientes: en Novela, el titulado *Volvió la paz*, de D. Enrique Nácher Hernández; en Poesía, *Poemes Bíblicos*, de D. Luis Laporta Bort, y *Terra en la boca*, de D. Juan Fuster Ortells; y en Obra Teatral, *El escultor de sus sueños* y *Después amaneció*, ambos de D. Fernando Vizcaíno Casas.»

<sup>140</sup> Antoni Ferrando detalla els membres del jurat en una nota a peu de pàgina de la carta citada (Fuster 2000: 130).

Per fi vaig enviar un recull de poemes al concurs de la Diputació. Poques esperances. El jurat és bastant heterogeni: el President de la Diputació, el teu tutor (o parent, o el que siga; em referesc a aqueix home de les rajoletes), un tal Gascó, Almela, San Valero, l'ancianíssim senyor Calvo Acacio i el P. Bertran. Compte amb el vot del P. Bertran; no gose esperar més. El llibre es titula *Terra en la boca* i aplega poemes de diverses èpoques, prou clars, em pense. (Fuster 2000: 130)

Una vegada emés el veredicta del jurat, Fuster repregué les conversacions amb Saltor amb la finalitat de publicar *Terra en la boca* el més aviat possible, ja que li havia promés, en la carta del 26 de novembre de 1951, que si no guanyava del premi, Barcino li publicaria el llibre igualment:

Si el premi de la Diputació suposa també l'edició de l'obra, és clar que «La Revista» [la col·lecció de Barcino] hi haurà de renunciar. Si no és així, l'edició és possible, amb la vènia de la Corporació, suposo. A mi em fóra personalment indiferent qualsevol text vostre; però respecto, i comprenc, aquesta preferència singular de Casacuberta per *La terra*, majorment a través del fragment representatiu que n'envieu. Esperem, doncs, les noves definitives de l'any vinent, mentre, entre tant, resteu en la llista d'autors de la nostra col·lecció per al vinent exercici. (Saltor 1951c: s. p.)

En efecte, arribat el moment, Saltor no tan sols mantingué la seua paraula, sinó que li reiterà l'oferiment amb entusiasme, tal com llegim en el fragment següent de la carta del 12 de juliol de 1952:

Sento verament aquest resultat que no m'esperava i que haurà contrariat el P. Bertran. Qui ha estat el vencedor? Doneu-nos aquest llibre i «La Revista» el publicarà amb totes les honors a la tardor. Envieu-me'l a l'adreça de Barcelona per més seguretat de bon arribada. Casacuberta n'estarà encantat, i jo més encara. Completeu-lo, doncs, com preveieu, i endavant. (Saltor: 1952: s. p.)

No hi ha dubte que, sense la implicació tenaç i la confiança cega d'Octavi Saltor en les qualitats poètiques de Fuster, *Terra en la boca* no s'hauria publicat en Barcino, la primera editorial catalana que apostà per Fuster com a poeta, i després com a assagista. Però encara calia resoldre un aspecte no menys important: la configuració definitiva del llibre.

## Les tres versions de *Terra en la boca*

Entre el final de l'estiu de 1952 i els dies previs a la tardor de 1953, foren moltes les variacions, supressions i addicions efectuades en *Terra en la boca*. Algunes degudes a la censura oficial o a objeccions de l'editor, i d'altres al criteri de Fuster, que eliminà una quantitat considerable de poemes que han romàs inèdits.<sup>141</sup> De fet, existeixen tres versions del poemari: la de Barcino de 1953, la revisada de *Set llibres de versos* (1987) i el mecanoscrit inèdit de 1952 conservat al Centre de Documentació Joan Fuster, que és probablement l'original enviat al premi de la Diputació. A continuació oferim un quadre comparatiu dels poemes inclosos en l'edició de Barcino i en la versió inèdita:

Versió inèdita (1952)	Versió publicada en Barcino (1953)
I «Estrofes per al meu poble»	I «Estrofes per al meu poble»
II «L'infant que jo vaig ésser» «Elegia» «Il pleure dans mon coeur, comme il pleut sur la ville...» (inèdit) «Poema sobre València» «Les ruïnes»	II «Les ruïnes» «Infant que jo vaig ésser» «Poema sobre València» «Elegia»
III «Xops» (inèdit) «Palmera única» (inèdit) «Pasqua florida» (inèdit) «Paisatge» (inèdit) «Amor d'estiu» (versió de «Cauen els núvols») «Àngelus en la barca» (inèdit) «Veritat última de tu» (inèdit)	III «Quasi-oda al Mediterrani»
	IV <sup>142</sup> «Homenatge a Ibn Jafaixa d'Alzira» «Homenatge a Ausiàs March» «Homenatge a Teodor Llorente»
	V «Cinc invocacions»

<sup>141</sup> Aquests poemes seran comentats en el capítol dedicat a la poesia inèdita de Fuster.

<sup>142</sup> Fuster afegeix un quart poema a la secció, «Homenatge a Bernat i Baldoví», en la versió de *Set llibres de versos*.

<p>«Glossa o joguina de Nadal, davant un betlemet imaginari»</p> <p>IV</p> <p>«Homenatge a Ben Jafacha d'Alzira»  «Homenatge a Frederic Chopin» (inèdit)  «Homenatge a Bernat i Baldoví»</p> <p>V</p> <p>«La poesia»</p>	<p>VI</p> <p>«La poesia»</p>
--	------------------------------

La versió de *Barcino* té quinze poemes distribuïts en sis seccions, mentre que la inèdita s'estructura en cinc seccions que comprenen divuit poemes, dels quals vuit no es publicaren i dos aparegueren en publicacions diferents: «Amor d'estiu», inclòs en *Escrit per al silenci* amb el títol de «Cauen els núvols», i «Glossa o joguina de Nadal, davant d'un betlemet imaginari», publicat el 28 de desembre de 1952 en el diari *Las Provincias* i, anys després, en *Obra pia* (1989), el volum que reuneix la poesia religiosa de Fuster. Respecte a les variacions efectuades en l'edició de *Set llibres de versos*, són esmentades per l'autor en el pròleg al volum recopilatori:

El lector trobarà, però, una variant en un sonet de *Terra en la boca*: exigències de censura forçaren a substituir «llibertat» –com figurava en l'opuscle clandestí *Va morir tan bella*– per «claredat». El poema, si poema és, «Homenatge a Bernat i Baldoví», que aleshores (1953) fou eliminat a instàncies dels consellers literaris de la *Barcino*, ací torna al seu lloc. (Fuster 1987: 11)

### **Un poemari de crisi o l'abandó progressiu del lirisme**

Tota crisi implica una ruptura o canvi, que és el que es produeix, encara que no bruscament, en *Terra en la boca*, llibre de poemes dispersos datats entre 1946 i 1952. El canvi, encara imperceptible, s'inicia amb el matis èpic de *Va morir tan bella*, que manté el lirisme dels poemaris anteriors, però mostra un poeta que ja no es canta a si mateix, sinó la col·lectivitat a la qual pertany. Aquesta lírica èpica persisteix en «Estrofes per al meu poble» i «Les ruïnes», però, en general, el llibre apunta a un abandó gradual del lirisme amorós. Això no significa que el poeta defuig l'experiència personal a l'hora de



tractar els motius poètics, però, llevat d'«Infant que jo vaig ésser», la introspecció perd terreny en favor de l'observació de la realitat circumdant, una realitat que no és cap pretext per a projectar l'estat anímic, sinó una realitat que el poeta pretén descobrir i desxifrar, sense que implique necessàriament una repercussió directa en el seu món interior. Aquest és el canvi fonamental, però no l'únic, tal com advertia Bartra a Fuster en la carta del 23 de novembre de 1953:

En aquest llibre teu, tant per l'accent com per la forma, coincideixen dues tendències antagòniques de la teva poesia: un anhel d'ordre clàssic, d'esperit que no vol desbordar la forma, d'aregament harmònic i lluminós, i l'impuls subjectiu desmesurat d'herència surrealista, el voler donar-se a glops –o a vòmits– onírics, cercant les últimes i profundes veritats de l'ànima. En aquest sentit, crec, *Terra en la boca* representarà en la teva obra un llibre de crisi. Les «Invocacions» finals insinuen una solució de síntesi, i em sembla que és cap aquesta direcció que et decantaràs. La mescla dels dos cabals (tan rics cadascun d'ells en la seva zona) pot ésser per a tu una «major naixença», una més ampla desembocadura (Fuster 1998: 215-216)

L'opinió de Bartra fou del gust de Fuster, però les paraules amb què li agràia els afalacs, en la carta del 14 de desembre de 1953, reprenen els dubtes que sempre tingué sobre la seua pròpia poesia: «T'agraesc el que em dius de *Terra en la boca*. Realment és un llibre de crisi. Fins ara –i potser sempre, ai!– la meua actitud davant la poesia, vull dir davant les possibilitats d'endegament de la poesia, ha estat “cedir a la temptació”. He escrit cada cosa com cada cosa exigia ser escrita, al meu entendre.» (Fuster 1998: 221). L'última frase del fragment reportat és bàsic per a entendre l'evolució poètica fusteriana, en tant que es tracta d'un autor que no mostra una trajectòria lineal i en un únic sentit, sinó més aviat al contrari. És a dir, en el curt període de temps en què es dedicà de ple a la poesia, fou capaç d'assajar diverses opcions estètiques i assumir la influència de molts poetes, que van des d'Ausiàs March, Joan Roís de Corella, Vicente Aleixandre, Pablo Neruda i Paul Valéry al simbolisme, el surrealisme, l'existencialisme, la poesia pura i certes manifestacions de l'anomenada poesia social. Per tant, va escriure en cada moment com ell creia que havia d'escriure i no cenyint-se a un pla preestablert. Això explicar l'escriptura simultània de la poesia lírica d'*Escrit per al silenci*, la política de *Va morir tan bella* i l'antilírica i transgressora d'*Ofici de difunt*. Des d'aquest punt de vista, no és pertinent afirmar que *Terra en la boca* siga un llibre de crisi, però marca una frontera útil entre dues maneres de fer diferents: una lírica, més tradicional formalment, i una antilírica, més experimental en la forma i irreverent en el tema. *Terra en la boca* se situa

encara en la primera opció estètica, però conté composicions com la «Quasi-oda al Mediterrani» que apunten tímidament a la segona. Enric Balaguer ja va assenyalar el caràcter miscel·lani del poemari quan deia:

El poemari *Terra en la boca* (1953) ens presenta, juntament amb composicions força significatives com és ara «Infant que jo vaig ésser» o «La poesia», un conjunt molt divers de poemes. hi trobem des de personatges de la nostra història literària: «Ausiàs March», «Teodor Llorente», «Bernat i Baldoví» o «Ibn Hafadja d'Alzira», fins a l'evocació del seu poble o del marc mediterrani. El fet de tractar aquests temes no vol dir que l'autor caiga automàticament en convencionalisme poètics, ans al contrari el poeta s'hi revela enginyós i molt procaç. Amb tot, aquests poemes formen la part més convencional de la seua poesia si la comparem amb els poemes d'*Ofici de difunt* o de *Poemes per fer*.

[...] Al costat d'estrofes més clàssiques, hi trobem poemes amb vers lliure o d'estructura polimètrica; al costat d'imatges més o menys tradicionals, al nota càustica, la citació intertextual o una associació anticonvencional. (Balaguer 1994: 103)

Malgrat la diversitat formal i, en menor mesura, temàtica, és innegable que el títol *Terra en la boca* és una declaració d'intencions del motiu poètic central del llibre, la terra, és a dir, el lloc de naixença del poeta, amb les implicacions històriques, socials i culturals que comporta, i que queden ben reflectides en diversos poemes. Així com *Ales o mans*, *Escrit per al silenci* i *Va morir tan bella* generaren vacil·lacions en la tria del títol, també va ocórrer el mateix amb *Terra en la boca*, en principi batejat com *La terra*, a seques i sense majúscules. En aquest sentit, Fuster remarcava en el pròleg a *Set llibres de versos* els dubtes que l'assetjaven cada vegada que havia titular una obra:

Sempre he confessat les meues tribulacions a l'hora de buscar el títol per a un llibre: vull dir, per a un llibre meu. *Ales o mans* va ser suggerit per Xavier Casp; *Nosaltres els valencians* fou una brillant oportunitat de Max Cahner; *Babels i babilònies* me'l dictà Josep Palàcios. Els altres, o són merament indicatius, o tenen una vaguetat que ni jo mateix sabia disculpar. (Fuster 1987: 12)

Potser no siga original, però *Terra en la boca*, a més de ser ajustat al contingut del llibre, és un títol efectiu i alhora bell, amb ressonàncies que depassen les evocacions patriòtiques i remetent als cants tel·lúrics de tants poetes, com ara Miguel Hernández i el seu magnífic «Después del amor». La paraula poètica feta terra i viceversa: la imatge, dèiem, és efectiva com a incitació o especulació sobre l'associació semàntica dels mots implicats.

Siga com siga, després de resseguir el procés de gestació del llibre, de confrontar les tres versions existents i d'ubicar-lo en el conjunt de la producció poètica, procedim a comentar-lo a partir de la primera edició, sense oblidar, com dèiem unes línies amunt, les modificacions efectuades en *Set llibres de versos*. Ara bé, de les sis parts del llibre, no estudiarem en aquest capítol la tercera ni la cinquena pels motius següents: la tercera està formada per la «Quasi-oda al Mediterrani», poema tractat comparativament amb l'«Oda al Mediterráneo» en l'apartat dels inicis poètics en la revista *Verbo*, i la cinquena inclou les «Cinc invocacions» de *Va morir tan bella*, el fascicle comentat en el capítol precedent.

### La fidelitat als orígens locals

La primera secció està formada íntegrament per «Estrofes per al meu poble»,<sup>143</sup> un poema de lloança al seu poble natal, Sueca, compost per quinze estrofes sàfiques, un tipus d'estrofa mixta que Fuster adapta d'una manera personal a partir de la combinació de tres decasil·labs seguits d'un tetrasíl·lab.<sup>144</sup> Les primeres dues estrofes mostren els credencials del llinatge solemne de Sueca, que conserva, en la calma i el silenci en què viu, un secret d'àmfora i roda (vv. 1-4). El mot «àmfora», com a element associat a una troballa arqueològica, és clau per refermar la noblesa del seu passat. En les tres estrofes següents afirma que l'acció del temps no ha minvat la bellesa de la ciutat, que es manté incòlume, aliena a la degradació dels dies. Són versos vibrants, empesos per un discurs hiperbòlic, però paradoxalment llisquen amb suavitat, melodiosos i lluminosos, tal com els llegim a continuació:

Car si el temps posa el seu rovell insigne  
sobre altres terres, per a tu té en canvi  
el mirament previst d'una carícia

---

<sup>143</sup> El poema està datat en 1949.

<sup>144</sup> L'estrofa sàfica, que prové de la poesia clàssica grecollatina, està constituïda per tres versos sàfics seguits d'un vers adònic. El vers sàfic està format per cinc peus i mig –tres troqueus, dos iambes i una síl·laba solta –, però en català ha estat adaptat en decasil·labs femenins blancs amb accent a la quarta, sempre en paraula plana. En canvi, el vers adònic, més curt, consisteix en un dàctil i un espondeu o troqueu. Aquesta fórmula estròfica fou emprada inicialment per Safo de Lesbos, poetessa de l'Antiga Grècia, i els poetes hel·lenístics. Després fou adaptada pels poetes llatins Horaci i Catul. En la tradició catalana, el poeta mallorquí Miquel Costa i Llobera n'incorpora l'ús en l'«Oda a Horaci», i en la poesia espanyola fou conreada per Miguel de Unamuno.

i et deixa alçada.

Alçada, nua, igual a tu mateixa,  
el temps inquietant et pensa i passa.  
Pels teus terrats governa, i t'imagina,  
un goig immòbil.

¿Què pot la pedra vana i memorable,  
què poden els castells o la llegenda  
contra la llum, la carn i la fragància  
sempre novelles?

En efecte, el discurs és hiperbòlic i alhora dicotòmic, ja que contraposa el camp semàntic de la degradació que el temps produeix sobre els elements arquitectònics, com el «rovell» (v. 9) i la «pedra vana» (v. 17), al camp semàntic de la victòria i la juvenesa d'una ciutat que resisteix l'escomesa dels dies, amb mots com «alçada» (v. 13), «goig» (v. 16) i «llum» (v. 19). Una vegada el poeta ha cantat la joia exultant de la ciutat, se li adreça, en el vers vint-i-un, amb el pronom personal de segona persona del singular. Personificada, la ciutat esdevé, ara, l'al·locutari del poema. L'apel·lació, que va des de l'estrofa sisena fins al final del poema, està poblada d'elements paisatgístics distintius d'una ciutat arrossera. Hi ha l'aigua solemne de la mar Mediterrània, d'empenta jove i tranquil·la (vv. 25-36), vista des d'una perspectiva molt més convencional que no en la «Quasi-oda al Mediterrani». Però també hi ha l'altra aigua, la dels rius i de les sèquies, la del Xúquer que rega la terra fèrtil dels arrossars i els tarongers (vv. 37-48). En aquests versos el poeta descriu el paisatge amb metàfores convencionals, però ben lligades, que teixeixen una xarxa de ressonàncies semàntiques que destaquen els atributs de la ciutat evocada fins a arribar a les tres estrofes finals, que constitueixen una declaració d'amor i una afirmació de pertinença i arrelament al lloc on va nàixer, viure i morir. Així ho declara en l'estrofa final:

Aleshores, com un conhort diàfan,  
t'usarem per tornar a ser de veres.  
Dins l'ombra ens obriràs ta simetria  
de món que espera.

## Entre la lírica introspectiva i el batec de la realitat circumdant

Mètricament, observem en la segona part una clara predominança del decasíl·lab i l'alexandrí, aquest últim combinat molt sovint amb l'hexasíl·lab. En canvi, és la part que més variació temàtica presenta, amb evocacions del passat, peces descriptives sobre un objecte concret que contenen una lliçó moral, i poemes que es caracteritzen per una lírica introspectiva de caràcter existencial, pròpia dels seus inicis.

El primer poema, «Les ruïnes»,<sup>145</sup> està escrit en decasíl·labs blancs i el dedicà al seu amic Josep Iborra, professor de Filosofia que sistematitzà i obrí vies interpretatives que, encara avui, estan presents en l'exegesi fusteriana. En aparença, és una composició descriptiva, però, en realitat, conté una lliçó moral sobre la perdurabilitat d'allò que l'home construeix amb el cor, encara que siga enderrocat pel temps. En aquest sentit, té reminiscències a certs poemes dels romàntics anglesos de principis del segle XIX, com per exemple l'«Ozimàndies» de Percy B. Shelley. Mentre que el poeta anglés descrivia l'estàtua derruïda del faraó egipci Ramsés el Gran com una metàfora de la decadència inevitable que arriba als imperis poderosos, Fuster pren com a referència un monestir en ruïnes, que no és explicitat fins al vers vint-i-nou, però que és descrit amb detall perquè el lector intueïa aviat la construcció evocada. Per l'estat de deteriorament, el monestir és comparat inicialment amb una branca sense fruit i conclosa (v. 5), metàfora no massa original que és matisada i compensada, a partir del vers sisé, per la creació suggeridora d'una atmosfera fantasmagòrica que transmet l'estupefacció del poeta davant l'edifici enderrocat. El tòpic romàntic de les ruïnes, que metaforitza la fugacitat del temps, és expressat mitjançant la combinació d'un inventari d'elements arquitectònics deteriorats amb referències nostàlgiques a la vida i costums monacals d'antany. Així, hi trobem el sostre que jau en terra, oblidat i confós entre les brosses (vv. 6-8), el solar tèrbol amb clots intensos (vv. 14-15), les tristes parets isolades (vv. 18-20) i la creu fatigada del pòrtic encarada als cingles, pins i caus de les bèsties (vv. 22-24). Elements destrament esbossats que són completats amb el record dels costums del monestir, com ara l'olor a encens i les pintures decoratives (v. 16), les veus clements dels monjos (v. 17) i la pau ascètica que hi regnava (v. 28). Aquesta fusió de components diversos és reblada per la presència de plantes, animals i persones de pas, que remarquen el clima inhòspit del lloc i trenquen amb la fascinació pel passat: la fressa de l'ocell profà que grata les ruïnes de nit

---

<sup>145</sup> El poema està datat en 1947.

(v. 10), l'heura moderada i vasta (v. 11), ramats ocasionals de cabres seques (v. 12), l'home errant i el pastor aspre. (v. 26) L'adjectivació és primordial en el poema, ja que permet descriure la situació actual del monestir i el paisatge que l'envolta a través de personificacions i judicis de valor. És una manera ben efectiva d'emfasitzar el trasbals produït per la visió sobtada de les ruïnes, resumit en l'oxímoron aforístic del vers vint-i-cinc, que les defineix com la «hostessa singular de la intempèrie».

Tanmateix, entre el vestigis recoberts de pols, queda una voluntat, una victòria treta del temps, testimoni de la grandesa dels qui construïren i habitaren el monestir, és a dir, la grandesa dels qui lluiten per qualsevol causa amb puresa de cor. Aquesta és la lliçó moral dels versos finals del poema:

Però el vers o la sang o la columna  
perduren, es confonen amb els signes,  
perduren, si algun dia suportaren  
el pes sencer del cor i sa destresa.

El segon poema de la segona part, «Infant que jo vaig ésser», és dels més reeixits de *Terra en la boca* i està dedicat a Jaume Bru, nom literari de l'historiador, arqueòleg i poeta saguntí Santiago Bru i Vidal, amic de Fuster de l'època estudiantil a la Universitat de València. Escrit en alexandrins i hexasíl·labs blancs, és un retorn a la infantesa, una evocació introspectiva d'una bellesa penetrant, un despullament interior que recerca la complicitat del lector, tal com mostra l'ús inclusiu de la segona persona del plural en les fórmules apel·latives «Mireu-me tots» i «Mireu-me bé» dels versos quinze i trenta-cinc respectivament. El caràcter introspectiu i regressiu del poema atorga un paper crucial a la memòria, que és el salconduit de què disposa el poeta per a retrobar i expressar la part més autèntica del jo. Per aquesta raó, el poema s'inicia amb el demostratiu de llunyania «aquell» seguit del mot «món», perquè anuncia el capbussament en un món remot a mig camí entre el somni i la realitat, el món de la infantesa. En aquest sentit, la confessió i la interrogació retòrica dels versos sis, set i vuit constitueixen el llindar que cal travessar per a iniciar el viatge òrfic a la infantesa, una època capaç de produir, encara, espurnes inflamables al cor de l'adult:

Dins d'aquest cos que porta  
el meu nom de dolor com un senyal inútil,  
¿què resta ja de mi, de l'infant que vaig ésser?

A la llum d'aquests versos no hi ha dubte que la infantesa fou per al poeta una experiència traumàtica. En conseqüència, la pregunta cal entendre-la com una indagació en el dolor passat: què en queda, d'aquell dolor, tan críticament enunciat en el poema que no és revelat. La resposta no és immediata ni resolutiva, sinó més aviat ambigua. En queda només, llegim als versos nou i deu, la memòria d'una pau grisa. No és gratuïta l'elecció de l'adjectiu que matisa la pau viscuda: la grisor és una al·lusió a l'ambient opressor i restrictiu de les llibertats individuals imposat pel franquisme durant la postguerra. Així, doncs, la por i el recel a mostrar-se diferent batega en el discurs del poeta, i es concreta en el silenci de la infantesa. Així ho declara obertament i emfàtica, des de la perspectiva de l'adulesa, quan exclama en els versos quinze i setze:

Mireu-me tots: ¡jo era  
un infant de silenci!

La connexió entre el silenci del poema i el d'*Escrit per al silenci* és evident: hi ha un desig que no és ben vist socialment, un desig de meduses i de roques fonent-se (v. 21), això és, un desig intens que petrifica la mirada de qui el posseeix, si realitzem una interpretació segons el mite clàssic de Medusa. Res no conserva el poeta de tan terrible saviesa que l'existència del desig irrefrenable, capaç de paralyzar-lo (v. 24). Aquest fet motiva l'aparició del conflicte i la lluita interna per silenciar-lo. Per això viu mudament, tractant de contenir la temptació de ser qui vertaderament és. Tal com assenyalàvem en *Ales o mans*, apareix de nou la imatge d'una ala subterrània a la qual viu subjecte el poeta com a metàfora del desig reprimat (v. 28). Al capdavall, com conclou en el vers final, tan sols queda la memòria, la memòria de l'adult que, en retrobar-se amb l'infant que va ser, obri de nou les ferides mal guarides del passat.

Si els dos poemes precedents estan dedicats a amics de joventut, també ho està el tercer, «Poema sobre València».<sup>146</sup> Els destinataris són Josep Garcia Richart i Vicent Ventura. El primer, militar de professió –no de vocació–, estava profundament tocat per la passió de la poesia, malgrat les reticències a publicar la seua obra, quasi tota inèdita en l'actualitat. El segon fou un dels polítics valencians més actius de la segona meitat del segle XX i un dels fundadors del Partit Socialista Valencià, el 1962. Adolf Beltran resumeix l'afinitat de Richart i Ventura amb Fuster en els termes següents:

---

<sup>146</sup> El poema està datat en 1946.

Tots tres, Fuster, Ventura i Richart, eren d'una edat similar. Fuster havia nascut a Sueca el 1922; Ventura, a Castelló de la Plana el 1924, i Richart, a Xàtiva el 1929. Però les afinitats venien d'unes inquietuds civils i culturals que impugnaven el clima oficial de la dictadura, la trista realitat social d'Espanya i la ignorància nacional del País Valencià. No cal dir que la seua presa de consciència i la depuració de les seues posicions va haver de produir-se a poc a poc. (Beltran 2003: 15)

El poema, òbviament, és un cant a València, però des d'una perspectiva i amb un to diferents a la segona de les «Cinc invocacions», que també poetitza la mateixa ciutat. La divergència rau en dos aspectes: d'una banda, l'absència de lirisme, o millor dit, la presència d'un lirisme punyent que descriu una realitat de quotidianitats sòrdides, i de l'altra, la tria dels alexandrins i els hexasíl·labs blancs, tal com assaja en «Infant que jo vaig ésser». Fet i fet, és evident la distància entre un sonet pulcrament rimat de temàtica política i un poema intimista, en versos blancs, ambientat en un escenari suburbial.

Pel que fa al moment evocat, no es tracta de l'alba idíl·lica, sinó dels primers raigs de sol que obliguen el retorn a casa després d'haver tranuïtat. El poema té un fons important d'experiències viscudes, una descripció d'imatges captades en les passejades nocturnes per la ciutat pobra i miserable de la postguerra passades per una elaboració parcialment relacionada amb les fórmules surrealistes. Per a un estudiant sense recursos, passejar era una possibilitat oberta a entaular llargues converses mentre caminava amb un o altre amic, gaudint de la llibertat de viure fora de casa, en una ciutat distinta, sense donar raons sobre l'hora en què tornava al domicili patern. A més, cal tenir present que els bars on es podia haver produït la conversa estaven obligats a tancar relativament d'hora, entre altres raons per les restriccions elèctriques, que duraren bastant temps. Al capdavant, aquestes situacions eren una vivència d'autoafirmació juvenil i una ocasió de veure el paisatge urbà d'una manera distinta, fins i tot poblat d'un tipus de persones que durant el dia no solien ser tan visibles als carrers. Eren reduïdes tertúlies ambulants, molt adequades per a la confidència, tertúlies del gust de Vicent Ventura que sovint es desenvolupaven fent i refent més d'una vegada el camí que duia des de la casa d'un al lloc on s'hostatjava l'altre, per tal de no interrompre la conversa. Així, fins que un dels passejants es declarava retut per la son, cridava el vigilant nocturn i es ficava al seu pati.

En el cas de Fuster, Ventura i Richart, aquestes vivències compartides van ser posteriors, ja que es van conèixer a finals de la dècada dels quaranta, pocs anys després de la data del text fusterià. Però, del que no hi ha dubte és que els passeigs per la ciutat en



ombres es repetiria des que Fuster començà a freqüentar la redacció del *Levante*, on Ventura era redactor i Richart col·laborava. Com que els periodistes estaven obligats a treballar per la professió una part de la nit i a retirar-se tard a casa, alguns recalaven pel camí en alguna taverna popular, oberta a clientela matinera que es dirigia ja al treball. Vist així, la dedicatòria és un homenatge *a posteriori* a les interminables passejades amb els dos amics. Altrament, el poema mostra el contrast entre la nit, que permetia esplaiar-se entre passejades i tertúlies, i l'alba, que imposava una realitat mancada d'estímuls. Així ho percebem en els primers set versos, que descriuen el trànsit de la nit al dia amb matisos contradictoris que després expliquem:

Amb l'alba, la ciutat és més bruta i extensa.

Darrera el serení, després del llum amable  
que situa els cantons, quan el son es completa,  
l'alba intenta assolir les primeres comarques  
del cel i els campanars, i despulla i espolsa  
els carrers, les palombres, els geranis dels testos.

Amb l'alba en els parets, la ciutat sembla un càstig

En efecte, hi ha una contradicció òbvia entre els versos centrals i el primer i el seté, espaiats gràficament a fi de remarcar la contrarietat emocional del poeta. Del segon vers al sisé s'evoca amb placidesa l'alba despuntant entre el cel i els campanars, després d'una nit amena. En canvi, el primer vers i el seté qüestionen la calma aparent i situen el poeta en la realitat: els somnis i els projectes compartits en la intimitat d'una conversa a altes hores de la nit són avortats en fer-se de dia. Aleshores, la ciutat és percebuda com un lloc hostil, presidit per la mateixa pau grisa d'«Infant que jo vaig ésser». El rebuig a la ciutat de matinada és expressat amb la cruesa dels epítets «bruta» i «extensa» (v. 1) i amb la metàfora del càstig (v. 7). A més, el poeta sent la necessitat de compartir el seu neguit amb preguntes adreçades directament a un al·locutari inclusiu formulat en segona persona del plural, o siga, els lectors. Les imatges descrites mostren una ciutat aversiva, algunes de les quals són de filiació surrealista, com ara l'home sense dents que busca un tren o una alosa (v. 16). En canvi, trobem altres fragments més directes i desesperançats que palesen una certa influència de Fuster en l'Estellés del *Llibre de meravelles*, tal com llegim entre el versos trenta-un i trenta-quatre:

El pa acabat de coure,  
un pa pastat amb ferros,  
sense sal, sense força,  
avança sordament, lleuger, contra la urgència.

Els versos finals, inapel·lables, resumeixen la visió negativa de la ciutat, una visió que és una al·legoria de la manca de llibertat en una ciutat de províncies durant la postguerra:

La ciutat, l'alba, el cor, dins la humitat profunda,  
dins la humitat lluent i apegalosa,  
dubten per un instant entre el plor i la venda.

La composició que clou la segona part, «Elegia»,<sup>147</sup> aparentment no presenta una mètrica regular, però combina versos de còmput sil·làbic parell, majorment hexasíl·labs, octosíl·labs, decasíl·labs i alexandrins. Si els poemes anteriors estaven dedicats a amics valencians, aquest està endreçat al català Octavi Saltor en reconeixement del paper que tingué en la publicació del llibre. Com diu el títol, el poema és un cant elegíac i l'ésser planyut, un ocell, un dels animals recurrents en la poesia fusteriana. Les dues primeres agrupacions de versos comprenen la descripció física de l'au morta, que apareix a la vora d'una pedra. D'aquest fragment, destaca l'originalitat eufemística del vers nové per a definir el seu cos, ja sense vida: «s'ha donat brusquement a alimentar formigues» (v. 9).

Malgrat la brusquedat expressiva dels vers citat, se suggereix una mort natural i sense violència, que cerca la compassió del lector. Una vegada descrita la situació fatal en què ha estat trobat, és quan comença l'autèntic lament del poeta, que projecta la seua perplexitat sobre els elements paisatgístics, que segueixen el seu curs natural sense parar atenció la més mínima atenció a la tragèdia de l'ocell. El fragment referit, que comprén des del vers disset fins al trenta, és d'una bellesa desesperançada, expressada a través de preguntes retòriques llançades al buit que cerquen, de nou, la complicitat del lector. Fet i fet, són crits esfereïdors que travessen el silenci i deixen pas a un discurs que s'arbora hiperbòlicament fins al punt que el poeta fa extensible el seu lament a l'arbre en què es solia recolzar-se l'ocell, l'únic element natural personificat que plora la seua mort. La

---

<sup>147</sup> El poema està datat en 1950.

connexió íntima entre l'arbre i el poeta és l'únic consol capaç de mitigar la intensitat del plany, que deriva, de sobte, en una reflexió existencial sobre el sentit de la vida, l'amor i la poesia. La bellesa del fragment final ens impulsa a reproduir-lo:

Que l'amor és açò, un anunci  
de pols als dits que fugen,  
un dens presagi,  
presagi solament, després mentida,  
però bellíssim.  
I el plorem, i ens plorem, i l'amor passa.

El misteri no és va, ni ho és l'aspecte  
ardent de la recança;  
no és vana la columna dels besos o dels líquens.  
Sota el cos de l'ocell i les formigues  
que el destrueixen,  
sota cada fet orb, sota la primavera  
mateixa, blanca,  
una mica de Déu, s'hi desentela,  
una ira amagada,  
virtual, una ira  
que sembla disposar-se en afraus imprevistos,  
en dominis concrets, inescrutable.

Podem així trobar l'abast dels nostres versos,  
aplicat a preguntes,  
a missions i a colps, a principis.  
I endevinem la mort que en convé. I la defensa.  
I moltes més paraules o renúncies.

### **Un homenatge a la tradició poètica valenciana**

La quarta part de *Terra en la boca* és un homenatge a la poesia autòctona segons un criteri geogràfic, és a dir, la produïda al territori que designem amb el topònim actual de País Valencià, independentment de la llengua i l'època en què fou escrita. Quatre són els poemes i quatre els poetes homenatjats: Ibn Ḥafāja, poeta en llengua àrab, i Ausiàs March, Teodor Llorente i Josep Bernat i Baldoví, tots tres poetes en català. Els poemes

reprenen motius representatius de l'obra d'aquests autors, passats pel sedàs fusterià. Cal remarcar que l'edició de Barcino publicada el 1953 no incloïa l'«Homenatge a Bernat i Baldoví», recuperat més de trenta anys després en *Set llibres de versos*. Per aquesta raó, també és comentat en aquest apartat.

Del primer poema, «Homenatge a Ibn Jafaixa d'Alzira»,<sup>148</sup> s'ha de tenir present que en la dècada dels cinquanta no abundaven les referències al substrat cultural àrab en la literatura valenciana en català. L'escenari canvia en la dècada següent i la maurofília, segons Josep Iborra, esdevé una font d'inspiració atraient:

Una de les característiques més novedoses i sorprenents de la literatura valenciana en català de les últimes dècades –des de la represa cultural dels anys seixanta– és l'atracció d'alguns dels nostres escriptors per la història dels moros valencians i, en general, per la cultura àrab. Naturalment, no vull dir amb això que, abans, no s'hi haja inspirat algú per a escriure novel·les, poemes o obres de teatre. (Iborra 1995: 241)

Fuster, en aquest sentit, se situa una vegada més com un autor de referència en la reivindicació de tradicions literàries oblidades i en l'obertura de noves vies d'indagació literària i històrica. De fet, la preocupació pel tema morisc també està ben present en els assaigs *Nosaltres els valencians* i *Poetes, moriscos i capellans*, ambdós publicats l'any 1962. A propòsit del poema, Enric Balaguer apunta en al mateixa direcció que Iborra quan adverteix l'ascendència fusteriana sobre els poetes valencians de la generació dels setanta, sobretot en Josep Piera i Salvador Jàfer:

L'autor hi fa una reivindicació estètica dels avantpassats àrabs que reprendran autors posteriors de la generació dels setanta. Amb açò enceta una línia de maurofília valenciana (cal reparar l'espai que el món àrab ocupa en l'univers simbòlic dels valencians) que, com assenyala M. Jesús Rubiera, és una reivindicació no pel camí de l'ètica sinó de l'estètica. (Balaguer 1994: 103)

---

<sup>148</sup>Aquest és el títol original de l'edició de Barcino. En l'edició inclosa en *Set llibres de versos*, modificà el nom del poeta, i el títol definitiu és «Homenatge a Ibn Hafadja d'Alzira». El poema, datat en 1947, està dedicat a Rafael Ferreres Ciurana, escriptor valencià doctorat en filosofia i lletres que exercí la docència com a catedràtic d'institut de llengua i literatura. També es va dedicar a la crítica literària i a l'estudi d'escriptors valencians com Ausiàs March i Eduard Escalante. Entre altres institucions, fou membre corresponent de la Real Academia de la Lengua Española i conseller de número de la Institució Alfons el Magnànim. La relació amb Fuster, tangencial, es deu a certs amics en comú com el pare Bertran i Arturo Zabala, i cal ubicar-la entorn de les col·laboracions d'ambdós en la *Revista Valenciana de Filologia*.

Una vegada constatada la nul·la presència de motius poètics de tradició aràbiga entre els poetes valencians del moment, fem un breu report de l'homenatjat. Ibn Ḥafāja (Alzira, 1059-1139) fou un dels poetes andalusins més cèlebres. Membre d'una família benestant, sempre visqué a la terra dels seus orígens, on assolí la formació necessària per a ser considerat «el cim més alt de la lírica neoclàssica àrab». Tot i no ser poeta de cort, cantà el seu príncep i l'adveniment dels almoràvits, a més d'escriure elegies per la pèrdua d'Alzira i la caiguda de València en poder del *Cid*. La seua influència sobre els contemporanis, com al-Ruṣāfi, fou enorme. El seu estil arribà fins als últims temps del regne granadí i el seu *Dīwān* és dels pocs que ens ha arribat complet i n'hi ha fragments a les antologies, orientals i occidentals, i als llibres escolars de països àrabs.<sup>149</sup> El poema d'Ibn Ḥafāja del qual parteix Fuster degué llegir-lo, segons indica María Jesús Rubiera en l'article «Joan Fuster y la poesía árabe», en l'antologia *Poemas arabigoandaluces*, d'Emilio García Gómez. Veiem com justifica l'elecció del poeta nascut a Alzira per part de Fuster:

Suponemos que leyó este libro porque las fechas lo permiten –los *Poemas arabigoandaluces* desde la primera en 1930 ha tenido numerosas ediciones– y el fragmento traducido al catalán por Joan Fuster procede de la traducción de Ibn Jafāya de Emilio García Gómez. Este delicioso librito, *Poemas arabigoandaluces*, ha sido fuente de inspiración a muchos poeta contemporáneos, por lo que aún está pendiente un estudios sistemático sobre su influencia.

A pesar de su ambiguo título de «poemas arabigoandaluces», la antología de García Gómez no trata de poetas sólo nacidos en tierras de Andalucía, pues andaluz tiene aquí el significado de andalusí y los poetas fueron, los nacidos en diversos puntos de la Península Ibérica, en Al-Andalus, incluida, desde luego, Andalucía. Y he aquí que Joan Fuster, opuesto a la idea del valenciano eterno, se sintió impresionado no por cualquier poeta, sino por Ibn Jafāya de Alcira, un autor arábigovalenciano.

En la elección Joan Fuster muestra su extraordinario olfato de crítico literario. Ibn Jafāya de Alcira (1058-1139) es tal vez uno de los mejores si no el mejor de los poetas de Al-Andalus, especializado en la descripción de una naturaleza humanizada en la que el rostro humano se dibuja en el paisaje como en una superposición casi cinematográfica. Pero cabe preguntarse si la belleza de los versos de Ibn Jafāya por sí solos es lo que llevó a Joan Fuster a elegirlos como inspiración de los suyos propios o fue el hecho de que Ibn Jafāya hubiese nacido en Alcira y hablase de un río que es el Júcar, el río que también atraviesa las tierras de Sueca, el río del paisaje de siempre de Joan Fuster. La pregunta es retórica: el poema forma parte de las composiciones de Joan Fuster en homenaje de los autores medievales valencianos como Ausías March. (Rubiera 1992: 90-91)

---

<sup>149</sup> La informació està extreta de la ressenya biogràfica inclosa en l'índex comentat d'autors de *València àrab. En prosa i vers* (Labarta, Barceló i Veglison 2011: 314).

La hipòtesi de María Jesús Rubiera sobre la traducció que Fuster degué llegir és pertinent, però banalitzava el motiu de l'elecció quan afirma que el va incloure a *Terra en la boca* exclusivament per la procedència geogràfica. Fou, en veritat, una combinació de dos aspectes: la ciutat on va nàixer i la qualitat altíssima de la seua poesia. L'una sense l'altra no haguera estat una raó de pes suficient. A més, demostra que no ha llegit bé el poemari fusterià quan afirma que la quarta part està formada sols per autors medievals, ja que Teodor Llorente i Bernat i Baldoví van nàixer en el segle XIX. Rubiera ofereix en el seu article la versió castellana de García Gómez del poema d'Ibn Ḥafāja, que porta per títol «El Jardín»:

El río es dulce, como es dulce la saliva aromática de los labios del amante.

El Céfiro, que arrastra su húmeda cola, es perezoso.

Ráfagas de perfume atraviesan el jardín cubierto de rocío, cuyos costados son el circo donde corre el viento...

Yo enamoro este jardín donde la margarita es la sonrisa, la murta los bucles, y la violeta el lunar.

La citació que encapçala el poema de Fuster conté només el primer vers, que tradueix literalment per: «El riu és dolç, com dolça és la saliva aromàtica dels llavis de l'amant». El 1988, Josep Palàcios publicà la traducció completa del poema iniciada per Fuster en el llibre *El riu. Tema i variacions*, que incloïa cinc dibuixos de Manuel Boix. Si ens fixem en la mètrica del poema fusterià, notem que està compost per vuit quartets i un díptic final en alexandrins blancs, però allò que el fa interessant a nivell formal és la construcció sintàctica, atés que està format per una oració que s'estén, sinuosa i plena de recolzes semàntics, com un riu de paraules, al llarg dels trenta-quatre versos. En aquest sentit, Fuster cerca un contrast deliberat amb la tradició poètica àrab si tenim en compte que un dels trets principals «és la independència semàntica i sintàctica de cada vers, i per aquesta autonomia conceptual, el poema es concep com un collar les perles o pedres valuoses del qual són els seus versos.» (Labarta, Barceló i Veglison 2011: 19). Aquesta particularitat sintàctica es deu, sobretot, a l'ús anafòric de la conjunció «i», que articula un discurs paratàctic i emfàtic en la segona part del poema (vv. 17-34).

Si fins ara ens centràvem en la part formal, el tema no és cap altre que l'accident geogràfic que uneix els dos poetes, Fuster i Ibn Ḥafāja: el Xúquer, el riu que passa per Alzira i Sueca, el riu heraclitià que uneix les diverses generacions de riberencs que han viscut a la seua vora. No es tracta, però, d'un mer accident geogràfic, sinó d'un element

compartit a través del qual Fuster realitzarà una vindicació elegíaca del poeta andalusí. Valguen els primers quartets com a mostra de l'admiració que sentia per la sensualitat, sumptuositat i subtileza amb què Ibn Ḥafāja descrivia el Xúquer:

El riu és dolç:

de nit, nit d'agost, demorant-se,  
decidit entre flautes tibants i cabelleres,  
interrompent les roses, paral·lel a la vida,  
el riu pur, oh poeta, serenament t'enyora,

profundament t'enyora, i et busca, i en la prima  
àrea del silenci, en les platges que hi traça,  
imagina ta veu com una garba estesa,  
com un pas o recer d'adolescents exactes,

i t'espera, i espera que tornen, fabulosos,  
aquells instants extrets per tu del seu curs plàcid,  
confegits amb les coses que tu hi sabies veure  
–els instants del corser, la seda i la magrana–,

oh poeta llunyà, estrany, indesxifrable,  
que has decorat ma terra i l'amor amb escenes  
de plantes sumptuoses i gaseles fal·laces,  
poeta tatuat, com el vi, en l'alegria,

El segon homenatjat és Ausiàs March (València 1400-1459), el màxim exponent de la poesia del Segle d'Or valencià. En concret, la cita inicial d'«Homenatge a Ausiàs March»<sup>150</sup> pertany al penúltim vers de l'última estrofa del poema CXIV, que reproduïm junt amb el vers següent per la importància que té en el comentari del poema de Fuster:

A temps he cor d'acer e carn e fust;  
jo só aquest que m dic Auzias March.<sup>151</sup>

El fet que el poema estiga dedicat a Josep M. de Casacuberta és un gest obvi de complicitat com a editor d'«Els Nostres Clàssics», la col·lecció senyera de Barcino que

---

<sup>150</sup> El poema està datat en 1949.

<sup>151</sup> Citem els versos segons l'edició de Robert Archer de l'*Obra completa* d'Ausiàs March de 1997.

publicà, de 1952 i 1959, els cinc volums de les *Poesies* d'Ausiàs March, a cura de Pere Bohigas. Seria carregós confegir un llistat exhaustiu amb tots els escrits fusterians sobre March, però n'hi haurà prou si esmentem dos estudis com «Vigència d'Ausiàs March» i «Ausiàs March, el ben enamorat» i l'antologia poètica que publicà en l'editorial Selecta el 1959 amb motiu de la celebració del quin centenari de la seua mort.

La desmesura intel·lectual de Fuster el menà a assajar registres poètics diferents al llarg de la seua trajectòria, i fins i tot en un mateix poemari, com és el cas de *Terra en la boca*. Una bona prova és el contrast manifest entre els poemes dedicats a Ibn Ḥafāja i Ausiàs March. Si en el primer hi ha la voluntat de contradir la sintaxi i mètrica àrabs, el segon se situa als antípodes en emprar el vers de March per excel·lència: el decasíl·lab amb cesura *a minore* d'un mot agut seguida d'un hemistiqui de sis síl·labes. Però encara s'accentua més la fidelitat de l'homenatge quan destaca els trets més característics del jo poètic marquià amb sintagmes manllevats del seu imaginari, com ara «Home torbat» (v. 1), «cor d'estranyes matèries» (v. 1), «foc sobre foc» (v. 4), «Home ensorrat» (v. 19) i «cor fendit» (v. 23). A més, hi ha una identificació amb l'actitud vital que es desprèn de la poesia marquià, sovint revoltada i exaltada. És per això que, tal com llegim del vers cinqué al divuité, Fuster escolta en ella el batec de la seua sang, estremida davant de la mort, i en els seus mots purs troba la salvació i la llibertat. Fuster es retroba en la poesia d'Ausiàs March a tots els nivells. Per aquest motiu, li dedica uns últims versos, vibrants i emotius, coronats amb la paràfrasi del vers que clou l'estrofa final del poema CXVI, el mateix que citàvem a l'inici del nostre comentari i que, en correlació simètrica, tanca el present poema:

Un Déu bastant, que revisa les cendres  
I que en desprèn les llavors generoses,  
busca el teu lloc per esprémer-te el càntic  
últim del teu cor fendit i per dur-te  
arrossegat dels cabells cap a l'alba.  
En el Seu si, per l'encara invencible,  
tu ets aquell qui es diu Ausiàs March!

El tercer homentajat és Teodor Llorente (València, 1836-1911), fundador de *Las Provincias* i un dels autors més influents en la poesia valenciana de la segona meitat del segle XIX, considerat el «patriarca de les lletres valencianes» per impulsar la Renaixença al País Valencià. S'inicia en el conreu de la poesia en català cap al 1857, però fins 1885



no publicà el primer poemari, *Llibret de versos*. La cita que obri l'«Homenatge a Teodor Llorente»<sup>152</sup> pertany al poema «Vora el barranc dels Algadins»,<sup>153</sup> del recull *Nou llibret de versos*, encara que havia estat publicat en l'*Almanaque de Las Provincias para 1904*. Segons indica Lluís Guarner (1983: 491), és dels poemes lírics de records personals més reeixits, representatiu dels millors anys de l'autor. La citació correspon al segon vers de l'última estrofa, que reproduïm íntegra per tal de copsar millor la recreació fusteriana:

Vora el barranc del Algadins  
mourà demà les palmes l'aire  
li donaran los horts son flaire,  
i sa cantúria els teuladins.  
Lo mas demà guardarà dins  
dolços records i imatges belles;  
ijo no podré gojar ja d'elles  
vora el barranc dels Algadins!

El poemes de Llorente i de Fuster presenten diferències mètriques, de rima i de disposició estròfica. Així, mentre Llorente emprà octaves d'octosíl·labs rimats, Fuster fa servir versos lliures sense rima ni ordenació en estrofes. En canvi, Fuster reprén el tema i el to de «Vora el barranc dels Algadins» i recupera els trets més salvables de la poesia llorentina, que va resumir en la introducció a l'*Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*:

La major part de la poesia valenciana vuitcentista és poesia de jocs florals, en el pitjor sentit de la paraula. Salvant les excepcions que caldria salvar, les quals no són de molt de pes, pot afirmar-se que els escriptors valencians de la Renaixença es limiten a cantar la Pàtria, la Fe i l'Amor, simbolitzades en figures del nostre passat històric –infal·liblement: Jaume I, sant Vicent Ferrer i Ausiàs March–, o bé s'ajusten a una altra especialitat llorentina: el motiu rural –l'horta, la barraca, la llauradora...

Certament, no tot Llorente era això. I encara: la diferència entre ell i gran part dels seus seguidors és que Llorente posseïa una amable força poètica de què mancaven els altres. No sempre, en efecte, sacrificà la seua vena lírica al convencionalisme flouresc, i les vegades que l'evita són, justament, les peces fonamentals de la seua obra, que poden exhibir-se entre les millors escrites en la nostra llengua durant el segle XIX. [...] El seu fons plàcid i petitburgès, la seua dolça elegància

---

<sup>152</sup> El poema està datat en 1952.

<sup>153</sup> El poema fou escrit al mas que Teodor Llorente tenia a Algemesí, ciutat de la Ribera Baixa del Xúquer pròxima a la Sueca natal de Fuster.

provinciana, troben el to exacte, contingut, lleument declamatori, que els corresponia. (Fuster 1956c: 36-37)

Fuster recrea el fons plàcid, la dolça elegància i el to mesurat del Llorente que defuig el tòpic floralesc. De fet, «Vora el barranc dels Algadins» és un dels cinc poemes que seleccionà per a l'antologia al·ludida. A més, ambdues composicions coincideixen en l'element poetitzat: el vent pairal que agita les palmes i escampa la flaire dolça de la terra. Ara bé, Fuster matisa la procedència del vent, que no és, en absolut, el mateix que movia els versos llorentins. No és un vent que porta escrita cap derrota ni és mogut per la nostàlgia del passat, més aviat al contrari, és un aire resurrector, una alé fresc de futur que avança cap a la victòria, tal com llegim en els versos finals:

L'aire resurrector  
mourà demà  
i eternament  
les palmes alegrades,  
com ara pel martiri,  
per la victòria.

Finalitzem la quarta secció amb l'«Homenatge a Bernat i Baldoví»,<sup>154</sup> que no es va incloure en la primera edició de *Terra en la boca* per imposició de l'editor. La decisió li fou comunicada per d'Octavi Saltor en la carta del 8 de setembre de 1952. En ella no només li transmet l'opinió de Casacuberta, sinó que, a més, li suggereix el canvi del mot «llibertat» del darrer vers del sonet que tanca les «Cinc invocacions», que fou substituït finalment per un de més asèptic, «claredat»:

El darrer sonet, tal com està el seu darrer vers és l'únic que pot oferir obstacle a la censura. Potser si hi digué: “deu-nos en vostra mà la llibertat” s’hi podria donar una interpretació litúrgica que una anterior al·lusió a l’Advent faria viable. Molt bé els versos, en el mateix endecasíl·lab del poeta, a Auziàs March. I molt acolorits d’agredolç exacte els del “Poema sobre València”. Casacuberta us proposarà segurament –i us raonarà per raons de patriotisme renaixentista– de suprimir en aquest recull la sàtira contra Bernat i Baldoví. Ja en parlareu quan acudi a València, cosa que us anunciaré amb l’antelació que desitgeu. Ell és un estudiós de la primitiva Renaixença i un vindicador erudit dels precursors que, plebeus i tot, ens feren possible el moment actual. (Saltor 1952: s. p.)

---

<sup>154</sup> El poema està datat en 1950.

Natural de Sueca, com Fuster, Josep Bernat i Baldoví (1809-1864) fou advocat, polític, periodista, poeta i autor teatral. El seu reconeixement en la premsa escrita prové de la publicació dels setmanaris humorístics *La Donsayna*, *El Tabalet* i *El Sueco*. Els dos primers, en català, i el tercer, en català i castellà. En general, conreà una literatura sense pretensions cultes, satírica i dialectal en el llenguatge, que tingué gran audiència. L'any 1845 publicà *El Virgo de Visanteta*, obra d'alt contingut eròtic que fixà l'inici del teatre valencià modern. En l'àmbit polític, el 1843 fou designat president de la Junta de Salvació de Sueca, amb competències d'alcalde, però el càrrec tan sols li durà vint-i-un dies. L'any següent, se n'anà a viure a Madrid en ser elegit diputat a Corts pel districte de Sueca, càrrec que ostentà dues legislatures. El 1854 fou elegit alcalde de Sueca per segona vegada, càrrec que ostentà trenta-vuit dies.<sup>155</sup> La seua inconsistència política es devia, entre altres raons, a una vida dissoluta.

Les dades biogràfiques ajuden a copsar el sentit de la citació inicial, que ironitza sobre la reputació dubtosa del personatge,<sup>156</sup> tot i que les referències a la personalitat i a l'aspecte físic de Bernat i Baldoví són suficientment explícites com per advertir la ironia posada en joc en el poema. De fet, l'hipotètic homenatge emfasitza l'obesitat mòrbida, caricaturitza les malalties físiques i carrega les tintes sobre la conducta moral reprobable de l'homenatjat, tot en uns perfectes decasíl·labs blancs. A tall d'exemple, en citem un fragment dels més àcids i corrosius, que comprén des del vers quaranta-quatre fins al cinquanta-tres:

Què estèril que vas ser!  
Quina arrugada  
llengua de bou penjares a la porta  
del paper!  
T'avorresc, home gordíssim!  
No tenies salut.  
Aquell senderi  
amb què escandies la teua metzina

---

<sup>155</sup> Devem la informació biogràfica a la «Cronologia de Bernat i Baldoví» inclosa en el primer volum de l'*Obra completa* (Carrasquer 1997: 7-12).

<sup>156</sup> El fragment citat procedeix de «Los misterios de Patraix», relat publicat per entregues en el setmanari *La donsayna*. En concret, està extret del tercer número de dita publicació i fa referència al personatge Tio Pere. El títol complet del relat és «Los misterios de Patraix. Escritos originalmente en grec, y en ploma de titót per Mr. Chusepini Berlinarti y Bladoviguio, y traduïts al idioma de Pep de Quelo per l'auelo Mentireta, sélebre literato de l'horta de Rusafa.» (Bernat i Baldoví 1997: 40-41). Dec la localització del fragment a Josep A. Carrasquer, director de la Biblioteca Suecana i estudiós de l'obra literària de Josep Bernat i Baldoví.

era fet de greixors irreparables.

T'avorresc, t'avorresc, oh caspa lenta!

Amb tot, l'actitud tan crítica i despietada de Fuster envers Bernat i Baldoví venia de lluny, si més no des de 1945, any en què publicà l'article «Sueca tuvo un poeta» en la revista *Vispera*. Tot seguit ho comprovem en la valoració que fa de l'obra de Bernat i Baldoví en el context de la història de la literatura catalana del País Valencià:

La literatura valenciana desde el siglo XVII a la Renaixença fue por y para el vulgo, y a falta de buenos –y de malos–, su historiador tendrá que atender a Baldoví como representante genuino de la misma. Los seguidores de la “Musa del Xúquer”, que forman escuela, se prolongan hasta nuestros días, sobre todo en el rito típicamente baldovinesco del “llibret” de falla, invención de aquél allá por 1855.

Al lado de esto, recordemos que, como poeta lírico –generalmente en castellano– es también de una lamentable vulgaridad, sin que resista comparación con cualquier poetastro mediano de sus tiempos: pobre de vuelos y de calidades. (Fuster 1945e: s. p.)

### **La poesia com a enlluernament i revelació**

L'última secció comprén un únic poema curt en versos alexandrins blancs, titulat «La poesia»,<sup>157</sup> que no manté cap relació amb el tema predominant de *Terra en la boca*. Tal com explicita el títol, es tracta d'un metapoema, o siga, d'un poema que assaja una definició de la poesia. Així, doncs, el tema és el fet mateix d'escriure poesia, motiu que ha estat tractat per no pocs els autors: fóra suficient amb citar l'«Oda infinita» de Joan Maragall en la literatura catalana i «La poesia» de Pablo Neruda i l'«Arte poética» de Vicente Huidobro, en la hispànica, com a possibles referents del nostre poeta. En el cas de Fuster, a part dels nombrosos escrits que dedicà al gènere poètic, encara va escriure tres metapoemes més, tots ells d'*Ofici de difunt*: «art poètica», «art poètica bis» i «més art poètica».

En «La poesia», intenta explicar la seua concepció poètica amb una comparació desenvolupada al llarg de tot el poema, des del primer vers fins al darrer. I diguem que ho intenta perquè no és gratuïta la perífrasi verbal d'obligació enunciada amb el verb auxiliar en pretèrit imperfet de subjuntiu. En altres paraules, el poeta sap d'antuvi que és tan

---

<sup>157</sup> El poema està datat en 1950.

difícil d'explicar què és la poesia –si no impossible– que ho intenta perquè s'hi sent impel·lit, fictíciament, pels lectors. Per aquest motiu, inclou el pronom «us», perquè vol comptar amb la complicitat de l'al·locutari per tal de desplegar, un a un, els termes de la comparació. Així, compara la poesia amb la clemència i simplicitat de l'acte de l'amor (vv. 3-4), amb l'enlluernament interior capaç de desentelar els ulls (vv. 4-5), amb les mans creadores (v. 6) i amb el retrobament dels orígens adàmics de l'ésser humà (vv. 7-11). L'últim terme comparatiu es ramifica en una xarxa intricada de termes secundaris a fi de remarcar que la poesia és l'únic mitjà de què disposen, poeta i lector, per a copsar la part més inaccessible de l'ànima. Per tant, s'hi refereix a la poesia com una revelació, la revelació posterior a l'enlluernament al·ludit en les consideracions inicials sobre la concepció fusteriana del gènere poètic. Aquesta fou, de fet, la seua poètica principal, si més no durant els anys en què escriu el gruix de la seua producció.



## **2.6. CICLE ANTILÍRIC**





### 2.6.1. OFICI DE DIFUNT

---

*Ofici de difunt* és el poemari més sorprenent, agosarat i incisiu de l'obra poètica fusteriana, sobretot si tenim present que fou escrit en 1950. Malauradament es publicà trenta-set anys després, quan Fuster el recuperà per a l'edició del volum antològic *Set llibres de versos* (1987), en el pròleg del qual conta que «va ser descartat pels meus amics editors, i per raons segurament comprensibles.» (Fuster 1987: 11). En efecte, just el mateix any que el va escriure, intentà publicar-lo en Torre, però Xavier Casp i Miquel Adlert el consideraren inapropiat pel contingut irreverent i sarcàstic, que qualificaren de *boutade*, i en desestimaren la publicació. Malauradament, la recerca d'una editorial que s'atrevisia a traure'l a la llum en els cinquanta fou infructuosa.

El nou registre poètic degué desagradar a Casp i Adlert, poc acostumats a digerir una poesia tan directa i pertorbadora, encara que Fuster ja havia mostrat el seu interès primerenc per les avantguardes amb el poema surrealista «(Conato de imprecación)», publicat en el número de *Verbo* de novembre-desembre de 1948. Però, *Ofici de difunt* no era una provatura aïllada ni una incursió esporàdica en la poesia surrealista, sinó un projecte ben meditat i de més abast. Per aquest motiu, sorprén el to irònic i l'actitud iconoclasta dels poemes, perquè estan escrits alhora que publicà *Ales o mans* i havia iniciat l'escriptura d'*Escrit per al silenci* i *Va morir tan bella*, tres obres que responien perfectament als cànons de la poesia catalana de postguerra. Una vegada més, quedava palesa l'ambició intel·lectual i literària de Fuster, que assajava simultàniament registres poètics oposats en un afany sense precedents d'experimentar noves formes, temàtiques i estils, si més no entre els poetes valencians de la immediata postguerra.

#### **El peatge d'anar a contracorrent**

Solen ser costosos els peatges que han de pagar els escriptors que gosen desafiar o posar a prova la norma literària imperant en un moment i un lloc determinats, i Fuster no en fou l'excepció. Desestimada la publicació per part de Torre, va recórrer a l'opinió d'Agustí Bartra i de Sanchis Guarnier amb l'objectiu de comprovar la qualitat del llibre. Ambdós, lectors de poesia experimentats, saberen reconèixer la qualitat dels poemes i el

gir radical en la seua curta trajectòria, que fins aleshores havia transitat per camins més convencionals. La correspondència de Fuster amb tots dos, Bartra i Sanchis Guarner, en els anys en què escriu i reescriu *Ofici de difunt* il·lustren amb detall, i de primera mà, les incerteses i els rebuigs que va experimentar. De fet, el primer rastre documental de què disposem sobre la recepció d'*Ofici de difunt*<sup>158</sup> és la carta a Sanchis Guarner del 30 de juny de 1950 (Fuster 2000: 78-81) en què l'advertia del judici negatiu de Casp i Adlert, que el consideraven una *boutade* superficial i un exemple de poesia molt poc seriosa. La resposta, contundent i immediata, de Sanchis Guarner li arribà en la carta del 3 d'agost de 1950, i contenia una valoració entusiasta que l'encoratjava a perseverar en els intents de connectar-se, en la mesura possible, a la poesia europea contemporània. A pesar que Sanchis Guarner sempre s'havia distingit per una actitud conciliadora amb els diferents grups del valencianisme cultural, és interessant llegir un breu fragment de la carta citada com a signe del seu aperturisme en contraposició al caràcter timorat de l'editorial Torre i a les reticències del món literari valencià a incorporar propostes estètiques noves:

M'agradaren extraordinàriament els teus poemes d'*Una introducció al suïcidi*, i haurem de fer el que calga perquè no és tolerable que romanguin inèdits. Això és una sàtira esplèndida amb gloriosos precedents en els nostres clàssics (Roig, Fenollar, Moreno, etc.) i no la mordacitat esquifida i desorientada d'aqueixos falleros de tot l'any, capaços de condecorar-se sense ironia amb bunyols d'or. A més d'això, en aquests poemes, entre l'agudeses punyent de l'escàndols hi ha diluïdes hàbilment àgils embranzides del lirisme més pur.

No m'estranya el que dius que alguns bons amics s'han espantat sentint-se aclaparats per la superficialitat dels destarifos, però és que ja saps que l'humor és a València una flor de conreu, diguen el que vulguen els nostres bescantadors, imputant-nos allò del «gracejo valenciano».

No puc menys de felicitar-te pel reeiximent amb què t'has afanyat a sintonitzar la nostra poesia amb el moment de París. No tots els valencians tenim com a màxima aspiració la d'aturar-nos, per tal d'escapçar el nostre moviment literari i poder sobresortir-hi amb menys esforç. (Fuster 2000: 82-83)

Només uns dies després de rebre la carta de Sanchis Guarner, Fuster li n'enviava la rèplica, amb data de 7 d'agost, per fer-lo partícip de la decisió de publicar el poemari, tot i no saber si alguna editorial s'hi arriscaria. Tenia clar, però, que no seria Torre, que ni tan sols volia fer-se'n càrrec sense que apareguera el logotip identificatiu, tal com ocorreria un any després amb *Va morir tan bella*. En la carta, a més de quedar reflectits

---

<sup>158</sup> En les cartes reproduïdes en aquest capítol, Fuster es refereix a *Ofici de difunt* amb títols provisionals que comentarem més endavant.

els dubtes relatius a com i on publicaria el llibre, apareix un altre dels títols provisionals, *Poemes per a paper d'estrassa*:

I també m'agradaria publicar els poemes que et vaig enviar. ¿Però on? Havia pensat fer-ne una edició de cinquanta exemplars amb el títol de *Poemes per a paper d'estrassa*, sobre aquesta mena de paper, tal com l'empren –o l'empraven, quan jo era petit i anava a fer «recaos»– els botiguers, sense retallar ni relligar, els plecs cosits amb un cordellet. Però no sé si els senyors de la impremta els trobarien massa subversius i hi posarien dificultats. I segons els diners que em demanassen. (En aquesta edició, Miquel [Adlert] no voldria que anassen ni la seua torre ni el seu L+D.). (Fuster 2000: 93)

Per bé que Fuster era conscient que la censura evitaria a tota costa la publicació d'uns versos com els d'*Ofici de difunt*, ja havia iniciat els passos preliminars per a dur a terme una edició d'autor, com ara pressupostar les despeses d'impremta i comptar amb la complicitat dels amics per a la distribució i venda del llibre. És obvi que no era neòfit en aquesta mena d'afers editorials, atés que codirigia la revista *Verbo* amb Albi des de 1946, i encara que no es concretà l'edició del llibre, la carta de Sanchis Guarner a Fuster del 20 de setembre de 1950 permet comprovar l'estat avançat del projecte i el suport anímic i logístic del filòleg valencià, aleshores resident a Palma de Mallorca:

No estic d'acord amb tu sobre la forma que projectes editar la *Introducció al suïcidi*. Tu protestes quan te la qualifiquen de *boutade*, i en canvi proposes el desfici d'imprimir-la en paper d'estrassa per donar la raó als qui no han volgut veure-hi l'humor i la filosofia.

Crec que la seua presentació hauria d'ésser absolutament normal (comprenc els escrúpols d'en Miquel [Adlert] –aquesta vegada justificats– i que no vulga que hi figure la torreta patenera), però les altres aparences han d'ésser les habituals. Per si et podia interessar, he demanat pressupost a una impremta d'ací, i m'han dit que 16 pàgs. en vuité amb paper bo costarien 370 ptes. els 100 exemplars i 420 els 200. Veig que resulta una mica car, però és que hi ha molta composició. Crec que els podries vendre a cinc pessetes bastant bé, però jo només em compromet a col·locar-te'n una mitja dotzena. (Fuster 2000: 95)

Si bé *Ofici de difunt* tingué el rebuig frontal de Torre, tampoc no va obtindre una rebuda millor als Jocs Florals de la Llengua Catalana de 1951, celebrats Nova York, on el presentà sense aconseguir cap guardó. No obstant això, la indiferència del jurat no fou una sorpresa per a Fuster, que, abans de saber-ne el veredict, confessava irònicament a

Sanchis Guarner, en la carta del 10 de setembre del mateix any, les poques expectatives de ser premiat:

Encara no sabem res del dictamen del Jurat, però supose que no tardarà ja a fer-se públic. Jo hi he enviat els sonets de *Va morir tan bella* i una nova versió terriblement augmentada (vora un miler de versos, crec) d'allò que et vaig envia en certa ocasió i que volia titular *Versos per a paper d'estrassa*. Açò darrer ho he enviat sense confiança: al capdavant, un mantenidor dels Jocs Florals, encara que siga a Nova York, deu ser un home respectable, i no pot passar per certes coses... (Fuster 2000: 125)

Només un mes després, en la carta a Bartra del 13 d'octubre, trobem la mateixa actitud escèptica davant la possibilitat de ser premiat als Jocs Florals de Nova York, ja que, principalment, havia presentat el poemari «com a senyal de disconformitat amb la tònica lírica vigent entre els nostres poetes.» (Fuster 1998: 125). En el fons, cercava la comprensió del poeta llegit que era Bartra, amb qui havia travat una amistat sincera, d'admiració mútua, des que començaren a bescanviar-se cartes en octubre de 1950. De fet, ja l'havia assabentat de l'existència del poemari en la carta del 4 de juny de 1951. En ella, li referia els dubtes sobre la recepció polèmica que podria suscitar el llibre i els problemes que li plantejaria la censura si intentava publicar-lo:

Fins i tot he donat una bona empena a un poema que duia entre mans fa poc temps. El títule, per ara, *Escrit sense voler (o quasi)*. [...] M'agradaria conèixer la reacció dels lectors davant aquest poema. Espere, almenys, *acusacions* de surrealisme i de prosaisme, en l'aspecte diguem-ne formal; quant al contingut, preferesc no «esperar» res. Però no hi haurà manera d'editar-lo; compte amb el rebuig que en farà la censura. Per això procuraré de traure'n una còpia i enviar-vos-la. No sé si us agradarà. (Fuster 1998: 112)

Diverses circumstàncies acabaren enarint la relació de l'autor amb la seua obra, entre les quals destacàvem el judici desfavorable dels editors de Torre i la certesa que la censura del règim franquista no deixaria traure a la llum un llibre que atacava de manera directíssima la línia de flotació ideològica d'una societat tenallada per la religió catòlica. Ara, s'hi afegia un altre contratemps no menys important: la indiferència del jurat dels Jocs Florals de la Llengua Catalana. Així les coses, reiterem que sols la veu autoritzada d'un poeta com Bartra degué rescabalar-lo, mínimament, de la incomprensió dels poetes i crítics coetanis. I, en efecte, així fou, la valoració encomiàstica del poeta exiliat mitigà, si

més no en l'àmbit íntim de Fuster, el desencís de no publicar el poemari. En resta el testimoni de la carta de Bartra del 27 d'abril de 1952:

El teu llibre de poemes, o millor dit, el teu poema, car la fusió de tema, to i estil li dóna una compactesa unitària, m'ha causat una gran impressió. Hi ha en tu com a poeta un dring i un estremiment que no té ningú més. No sé quina classe d'amics teus seran aquests que només han vist en aquest poema una boutade. Ben negats, tanmateix! No he llegit cap llibre de poesia en català publicat aquests anys en el qua bateguin tantes afirmacions i negacions. Hi ha en tu, evidentíssima, aquella força «daimònica» que té el poder de vitalitzar no solament la paraula, sinó la idea i la imatge. L'emoció del teu dir se m'ha comunicat. (Fuster 1998: 148)

### **La ironia del títol**

En la correspondència de Fuster amb Bartra i Sanchis Guarner hem vist tota una sèrie de títols provisionals previs a *Ofici de difunt –Una introducció al suïcidi, Poemes per a paper d'estrassa, Versos per a paper d'estrassa, Escrit sense voler, Escrit sense voler (o quasi)–* que recorden els dubtes de Fuster a l'hora de titular certs llibres. De fet, quasi dos anys després d'haver-lo escrit, encara no tenia títol definitiu, tal com reconeix a Sanchis Guarner en la carta del 29 de febrer de 1952. (Fuster 2000: 128). Ignorem quan i per què decideix *Ofici de difunt*, però és innegable la ironia finíssima que hi posa en joc, no com els altres títols que contemplava, més explícits i contundents. Molts anys després, en el text introductori de *Sagitari* (Fuster 1985: 11), admetia que havia abusat de les ambigüitats iròniques a què es presta la terminologia de sobrepellís, en al·lusió als títols d'*Examen de consciència, Punts de meditació i Ofici de difunt*, als quals cal afegir els de *Judicis finals i Babels i babilònies*. Pel que fa al poemari que ens ocupa, el títol remet al ritual d'acompanyament als morts de les comunitats cristianes, que evoca un dogma cabdal de la seua religió: l'esperança en la resurrecció dels cossos. Es tracta d'una cobertura cerimonial per al moment del traspàs, un conjunt de ritus formats per un corpus codificat de pregàries que els vius endrecen als morts, és a dir, un compendi d'oracions que refermen la creença en una vida més enllà, manifesten el valor de la fe davant de la fugacitat i la fragilitat de la condició humana i, en última instància, estan concebuts per a la salvació de les ànimes.

Vist des d'aquesta perspectiva, hi ha un doble joc irònic, sempre que entenem la ironia com el recurs retòric que pressuposa en el destinatari la capacitat de comprendre la

desviació entre el nivell superficial i el nivell profund de l'enunciat, en aquest cas del títol en relació al contingut dels poemes. Així, d'una banda, hi ha la ironia del títol que fa referència a un ritual cristià destinat a la salvació de les ànimes, mentre que els poemes constitueixen una apologia del suïcidi; i d'altra banda, el títol també pot ser interpretat com una definició de suïcida: la persona l'ofici de la qual és ser difunt. En certa manera, aquesta segona interpretació està lligada al títol d'un dels llibres capitals de l'escriptor italià Cesare Pavese: *L'ofici de viure. Diari 1935-1950*, publicat pòstumament el 1952. Per bé que no deixa de ser una hipòtesi, no seria estrany que Fuster considerara el títol de Pavese, que, com ell, conreà la prosa memorialística i la poesia, i, a més, se suïcida el mateix any que Fuster estava escrivint *Ofici de difunt*. Per últim, i seguint en el camp de les conjeitures, el títol definitiu comença a imposar-se sobre els altres a partir de 1952, que és quan es publica el llibre de Pavese. Siga com siga, el suïcidi del poeta italià no li passà desapercebut i en deixà constància en l'aforisme següent: «¿Sòcrates, Maiakovski, Pavese? Els suïcidis que em fan posar la pell de gallina són els dels analfabets.» (Fuster 2002a: 281)

No obstant això, és més assenyat pensar que el clima familiar fou determinant en la tria del títol, ja que Fuster heretà una forta tradició catòlica arran de la professió de son pare, tallista d'imatges. Això implicava, si més no els primers anys de la postguerra, un tracte continu amb el clergat, que era la clientela principal, i una certa familiarització amb la terminologia eclesiàstica, o de sobrepellís com deia ell. En definitiva, i deixant al marge la càrrega irònica, es tracta d'un dels títols fusterians més rebels i anticristians, que són, segons Juan Roger (1956: 101-126), dos dels principis bàsics del surrealisme.

### **La ruptura deliberada d'un poemari surrealista**

Ja des del títol Fuster manifesta la intenció rupturista amb la norma literària de la poesia catalana de postguerra, a la qual –no ho oblidem– pertanyen els primers poemaris que publicà. En canvi, *Ofici de difunt* naix d'un impuls transgressor que en determina la forma, el contingut i l'estructura discursiva, sempre des de postulats estètics lligats al surrealisme. D'acord amb aquests paràmetres analitzem el poemari, sobre el qual anotà

Fuster la reflexió següent en l'entrada del 10 d'abril de 1953 del *Diari 1952-1960*:<sup>159</sup>

A partir de 1952 vaig reconsiderar el problema de la poesia, de cara al meu treball particular. D'entrada, no vaig resoldre'm al sacrifici dels procediments de sempre: el metre, el ritme, la «música», continuaven mereixent-me un alt respecte. Vaig escriure aleshores un llarg poema, de mil, de mil cinc-cents, o de més versos, de molts versos, que es titulava *Ofici de difunt*. I el vaig escriure gairebé d'una tirada: vaig injectar a la màquina un rotlle de paper higiènic, i vaig abandonar-me a la secreció de decasíl·labs. Al final, em fluïen ja amb una espantosa velocitat, perquè el decasíl·lab, com qualsevol altra cosa, és susceptible d'esdevenir tic. L'*Ofici*, ho confesso, no era massa potable. Temo que era més aviat dolent. Ple de reminiscències surrealistes, únicament tenia de «nou» –en mi– una veta de causticitat bastant marcada. Per aquest cantó, el paper es feia difícilment admissible per la censura prèvia. I quedà en algun calaix de casa, on encara deu ser-hi. (Fuster 2002a: 377)

És obvi que *Ofici de difunt* significa un canvi plenament conscient en la poètica fusteriana, no tant des del punt de vista mètric com tècnic, temàtic i discursiu. Tal com assenyala Antoni Ferrer en l'article «Tres poetes distints i un sol Fuster perdurable», el Fuster antilíric perd contenció i perfecció formal, però, a canvi, «guanya amb escriu en intel·ligència exasperada, en penetració irònica i en punyent precisió expressiva» per tal de combatre «les aigües estancades de la terrible quotidianeïtat, de la misèria moral» (Ferrer 1990: 49) Tot i que encertada la reflexió de Ferrer, només és certa si l'apliquem a *Poemes per a fer* o a «Elegia a Rabelais», però no a *Ofici de difunt*. I és que, per bé que els decasíl·labs ragen vertiginosos, com un vòmit indeturable, no per això deixen d'estar subjectes a la preceptiva establerta. No hi ha, doncs, cap pèrdua de contenció, si més no mètrica. De fet, és sobre l'ancoratge formal del decasíl·lab que l'autor enarbora el discurs rupturista.

### *La combinació d'un metre clàssic amb tècniques surrealistes*

A pesar que *Ofici de difunt* no suposa cap innovació mètrica respecte a les obres anteriors, sí constitueix una novetat significativa la introducció sistemàtica de tècniques surrealistes, assajades puntualment en «(Conato de imprecación)», en certs passatges de *Sobre Narcís* i en alguns poemes de *Terra en la boca*, com ara «Poema sobre València» i

---

<sup>159</sup> El fragment està extret de les addicions al poema conegut amb el títol d'«Elegia a Rabelais», datades en novembre de 1968.

«Quasi-oda al Mediterrani». En tots aquests casos, les tècniques esmerçades es basen en el principi de desintegració mental, això és, en l'intent de dissociar la consciència de les idees habituals perquè l'inconscient aflore a la superfície de l'enunciació. En aquest sentit, sorprén l'efectivitat amb què combina el classicisme mètric del decasíl·lab amb el rupturisme tècnic surrealista, tal com Fuster explica a Bartra en la carta del 4 de juny de 1951 (Fuster 1998: 112), aduint que és un llibre fet amb sang i sarcasme, conservant sols l'impuls musical del decasíl·lab; per bé que, al final, un metre qualsevol, practicat amb insistència, esdevé un tic nerviós sense significació estètica. No caldrà advertir que Fuster sabia ben bé que la manca aparent d'intencionalitat estètica era un dels trets més representatius del surrealisme.

D'altra banda, la tècnica més fàcil de detectar en *Ofici de difunt* és l'escriptura automàtica, que transmuta el poeta en una espècie de mèdiu que explora i interpreta els territoris ocults de la ment, difícilment entendibles des de la perspectiva de la lògica racional. Tanmateix, Fuster en manté, en major o menor mesura, una dicció intel·ligible, conscient que l'automatisme no garanteix el valor literari del poema. A més, l'escriptura automàtica és una tècnica que no pertany al domini de la inconsciència pura, sinó que es justifica en el diàleg oscil·lant, altern, entre la subconsciència i la consciència, tal com afirma el mateix Fuster en la carta a Bartra del 7 de març de 1952:

També hi ha fragments en aparença gratuïts; la naturalesa no fa res inútil, i el poeta és, en certa manera, una naturalesa tan estranya com l'altra: ¿per què hauria de fer res inútil? Allò que ho sembla, deixem-ho a compte de l'irracional. Si no commou mon semblable-mon frère, almenys ha servit perquè jo m'allibere d'alguna cosa. Malgrat el que puga semblar, no hi ha cap intenció social «directa» en aquests versos. El conjunt és una mescla de sarcasme i solatges vitals que han anat aflorant d'una manera impensada a mesura que ho escrivia. (Fuster 1998: 144)

En efecte, la consideració anterior explica la declaració d'intencions del poema inaugural, justament titulat «inicial», que anuncia, a manera de pòtic, la importància de l'escriptura automàtica com a mitjà perquè el poeta esdevinga un intermediari capaç de descobrir i revelar el sentit de l'existència humana:

no sé si ho saps lector però quan l'oci  
fa del poeta un poeta i se l'usa  
s'esdevenen al món tres coses clares



una dent mor enmig d'un bosc de cera  
els fronts dels nens confonen l'esperança  
i el mateix món reprèn la seua fúria

açò darrer el justifica a estones  
el món s'hi justifica i el poeta

Associada a l'escriptura automàtica, hi trobem l'absència de signes de puntuació com a manifestació de rebel·lia –prescindible, si és vol– contra les normes ortogràfiques heretades. Curiosament, és un aspecte que no va passar desapercebut als escassos lectors d'*Ofici de difunt* en els anys cinquanta, com ara Bartra, que, en la carta del 27 d'octubre de 1952, aconsellava a Fuster de recuperar l'ortografia tradicional per a publicar poemes aïllats del conjunt en revistes literàries.<sup>160</sup> En el fons, el to amical, gens admonitori, de l'advertència traspuja un recel mal dissimulat envers certes manifestacions surrealistes, com mostrarà, en la mateixa carta, en referència a l'*Antología del surrealismo español* publicada per Albi i Fuster a inicis de 1952:

Vaig rebre, fa temps, l'*Antología del surrealismo español*. Vaig llegir el llibre d'una tirada, car com a document té una importància de primer ordre. Vaig passar el llibre a [Pere] Calders, qui l'ha llegit i comentat favorablement. ¡Què passat de moda, però, se sent, o almenys sento jo, allò que podríem anomenar el surrealisme ortodox! La gratuïtat i els cops baixos de la imaginació, la irracionalitat practicada com un esport pel noi *snob* de casa bona, el joc fútil, els capbussaments en les latrines de la subconsciència, l'individualisme ferotge que no és altra cosa que soledat impotent, la musa onanista i el romanticisme putrefacte d'aquest moviment m'han repugnat sempre, i no per tradicionalisme o portugueses estètiques, tu saps prou que no es tracta d'això, sinó perquè el meu esperit, instintivament, ha tendit sempre cap a l'estructuració orgànica d'una visió superior del món, d'una *salvació cap a dalt*, i també allò que tu saps que és el meu humanisme. Jo estimo la follia del foc, però no les fermentacions larvàtiques de les ànimes nafrades. Com a impuls alliberador, té la seva importància històrica i el seu triomf fonamental, donar hegemonia a les lleis del somni, és d'un valor incalculablement fèrtil. El surrealisme m'interessa quan el sento que s'insereix en l'art modern com un enriquiment psicològic, com en el cas de Joyce, però l'abomino en l'apocalipsi exsangüe i corrupte d'en Dalí i els seus escolans, pobres brètols que començaren aixecant monuments de gargalls i cagant-se en la mare que els havia parits, per acabar

---

<sup>160</sup> Reproduïm la recomanació de Bartra: «Per al número tres de *Pont Blau* voldria publicar dos poemes teus: «Art poètica» i «Una precisió». Però pensant en la seva eficàcia i immediatesa de cara al públic, et voldria demanar un favor: que em deixessis puntar i comar els versos d'aquests dos poemes. A mi, els punts i comes no m'hi fan cap falta, el seu sentit em fou ben clar a la primera lectura, i crec que tal com el llibre està concebut la supressió dels signes ortogràfics és d'una lògica natural; però també crec que la mateixa cosa no és vàlida tractant-se de dos poemes esparsos per a una revista.» (Fuster 1998: 161).

encenent una candela a Sant Pancràs, o anant a Roma... (Fuster 1998: 158-159)

Sorprenen els comentaris elogiosos de Bartra a un llibre marcadament surrealista com *Ofici de difunt* si els posem en relació al retret al surrealisme ortodox i a la crítica encoberta a un element accessori com la manca de puntuació ortogràfica. Aquesta mena de crítiques no devien ser cap novetat per a Fuster, que n'havia rebudes de més sagnants ja no en referència a la puntuació, sinó, sobretot, per inscriure's en un moviment estètic passat de moda en els anys cinquanta. Així mateix li ho va retraure el poeta mallorquí Jaume Vidal uns mesos abans que Bartra. Certament, el surrealisme va sorgir a França, de la mà d'André Breton, trenta anys abans d'*Ofici de difunt*, però l'objectiu de Fuster no era tant estar a la moda com aprofitar-se'n de les tècniques d'indagació poètica que li oferia. D'altra banda, caldria discutir si concebre un poemari surrealista en el panorama literari valencià de finals dels anys quaranta era o no estar a la moda. Siga com siga, allò que detestava Fuster era la lleugeresa del judici i les observacions a fets intrascendents com la manca de puntuació, que denotaven escassa amplitud de mires i encara menys capacitat crítica. En la carta del 29 de febrer de 1952 a Sanchis Guarner expressava el seu malestar pels comentaris de Jaume Vidal, nebot del també poeta Joan Alcover:

El Vidal em diu que és un llibre que va endarrerit per no sé què. Sobretot perquè no porta puntuació ni majúscules. Jo comence per no admetre objeccions a aquesta obra. Estic disposat a contestar a les que se'm facen amb la paraula que ha fet cèlebre el general Cambronne. Però, deixant açò a banda, confesse ingènuament que he tingut sempre un gran horror pels que *están de vuelta*. Ací tot el món *está de vuelta*. No ho dic per Vidal, al qual basta, per estar en contra, el seu esteticisme. Em pregunte d'on torna, aquella gent. Ah, i els que no *están de vuelta*! Aquests altres tenen, de la literatura, una idea de modistes: açò està de moda, això no ho està, etc. Si he de dir-te veritat, no m'ha preocupat mai massa si els meus versos van *à la page* o no. Dic el que crec que he de dir, i de la manera que crec més adequada. Si resulta *de moda*, bé, si resulta demodada, també bé. No diré que no faça concessions (iròniques) a costums més o menys accidentals i pintorescs; per exemple, això de l'absència de puntuació i de majúscules; però no per seguir una moda que ja ha passat, sinó, simplement, perquè sé que això ha de fotre certs possibles lectors –i aquesta perspectiva ja em diverteix... (Fuster 2000: 128-129)

Fuster, però, es ratificava en la seua manera de fer, malgrat les crítiques dels qui l'acusaven de passat de moda, d'una banda, i d'excessivament transgressor, de l'altra. Tant se val, ell feia el seu camí, no del tot alié a les opinions contràries, però sí resolt a aconseguir l'objectiu que s'havia proposat: tenir una veu pròpia, radicalment original, i

escriure cada cosa com calia en cada moment. Aquesta premissa, desenvolupada en *Les originalitats* magistralment, resumeix la seua actitud davant el fet literari. És per aquest motiu que li interessava, com dèiem adés, la indagació poètica a través de les tècniques surrealistes, independentment que això significara estar a la moda o no. Fins ara n'hem vist algunes vinculades a l'aspecte formal, com ara l'aparent despreocupació estilística i formal, l'ús de l'escriptura automàtica sense subjecció a la raó i l'absència de signes de puntuació, que tant molestava a segons qui. A continuació, n'analitzarem altres a partir de l'estructuració discursiva del contingut dels poemes.

### *L'estructuració digressiva d'un discurs rebel i provocador*

No és casual que Fuster qualifique *Ofici de difunt* de poema més que no de llibre de versos o poemari, ja que, en el fons, es tracta d'això, d'un llarg poema de més de mil versos distribuïts en quaranta fragments que construeixen un discurs digressiu i alhora unitari. De fet, ja hem vist que en la carta a Bartra del 4 de juny de 1951 i en l'entrada del 10 d'abril de 1953 del *Diari 1952-1960* es referix amb el mot «poema», opció que també recolzen Antoni Ferrer (1990: 47) i Enric Balaguer (1994: 109). Ara bé, malgrat el sentit unitari, és un poema que no es deixa llegir de manera lineal per les digressions constants que el travessen. És ben evident la voluntat d'incorporar a *Ofici de difunt* un dels trets transversals dels moviments d'avantguarda: la fragmentarietat discursiva. Així crea un trencaclosques de peces ubicades estratègicament que apareixen, desapareixen i reapareixen sense previ avís. El resultat és un udol existencial aparentment desbocat, però contingut i vertebrat per una estructura que segueix l'esquema narratiu tradicional: introducció, nus i conclusió. D'acord amb aquestes parts, en desglossarem el contingut.

La introducció, formada pels primers quatre poemes, conté una apel·lació directa al lector, una invocació irònica a les muses, que subverteix el model clàssic dels poemes èpics grecollatins, una declaració apologètica del suïcidi i, per últim, una matisació a la declaració anterior. El primer poema, «inicial», és un advertiment al lector de l'autoritat moral del poeta com a intèrpret del sentit profund de la vida, mentre que el segon, com indica el títol, és una «invocació a les muses», però amb un to i un lèxic irreverents. El poeta, en aquest cas, no s'adreça a les deesses a la recerca d'inspiració, sinó mogut per l'impuls entre destructiu i hedonista de qui es lliura «als mil apetits de cada dia» (v. 8) per «ben morir de joia» (v. 2). Els demana ajut, doncs, per a deixar-se dur per l'impuls

destruïu que l'empeny a l'abisme del suïcidi. Després dels dos poemes preliminars, el tercer, «declaració», planteja la tesi que desenvolupen els poemes successius: el suïcidi com a resposta lúcida davant la caducitat i la fragilitat de la vida. El quart poema, «nota bene», introdueix un matís important sobre la tesi anterior: el poeta no creu en la vida, però sí en l'amor, que és descrit amb unes belles espurnes de lirisme (vv. 2-4):

l'amor és dins de mi com una terra  
insaciable lúcida i sonora  
com una fe o un cos o senyoria

Malgrat creure en l'amor amb abandonament, l'angoixa de viure sense saber per què, el mena a escriure un últim vers d'un nihilisme desolador: «i jo crec en la mort i no en les passes». És la declaració de qui es troba perdut en el camí de la vida, encara que, en els tres versos anteriors, s'encomanava a la poesia com a una taula de salvació enmig del naufragi vital:

jo no sé què és la vida i no m'agrada  
deu ser aquest afany d'escriure versos  
els versos a recules per l'arena

En certa manera, aquests versos anuncien el cèlebre aforisme fusterià que diu: «I morir deu ser deixar d'escriure.» (Fuster 2002a: 279). Al capdavall, escriure –poesia– és per a Fuster l'únic antídote davant la mort, o si més no l'únic narcòtic que mitiga el dolor de viure i reté l'afany de mort. Per aquest motiu, la poesia serà el primer tema d'*Ofici de difunt* que abordem.

### *La capacitat redemptora de la paraula poètica*

Endinsant-nos ja en el nus del poemari, observem que, intercalats i aparentment desconnectats de l'estructura i la temàtica del poemari, s'incorporen cinc poemes que desenvolupen la seua teoria de la comunicació poètica. El primer és una peça brevíssima de només tres versos, «mentrestant», que presenta la poesia com l'única passió capaç de contrarestar el desassossec existencial de viure sense certes. És, en certa manera, una confessió de la necessitat urgent d'escriure poesia per a mantenir-se viu –o millor dit,

mentrestant viu. Una vegada el poeta ha assumit la dependència vital de la poesia, el segon poema, «troballa» recrea el moment en què li fou revelat el poder transformador de la paraula poètica i com, des d'aleshores, ha esdevingut una part indissociable de la seua essència. A partir de la plena acceptació de la poesia com un mode de vida, o més aviat com un destí inevitable, el poeta se sent legitimitat per a formular la seua pròpia idea de com s'ha d'escriure poesia. Ho farà, en primer lloc, en «art poètica», un poema que comença expressant els dubtes sobre la dificultat de comunicar a l'altre allò que un porta dins i finalitza en una aposta decidida per la poesia nascuda de les entranyes. Es tracta, per tant, d'una poesia que requereix d'un despullament interior previ a l'exercici retòric, tal com llegim en el fragment següent (vv. 15-26):

quan es tracta d'obrir la sang o l'ungla  
perquè els altres hi vegem i se'n tornen  
amb l'ungla incandescent o la sang balba  
quan es tracta d'això germà que escoltes  
la viola de gamba és impossible

jugar a la retòrica dels tímids  
fóra traïció fóra negar-se

la poesia llisca entre les brases  
delicada com una rosa dèbil

tot just ha començat deia aquell home  
i és plena de virtuts inconegudes

Els dos últims versos reproduïts són una paràfrasi gairebé literal de dos versos de l'«Escòlium» de la segona part del poema mític d'«El comte Arnau», de Joan Maragall. El passatge referit, d'on Fuster extrau els versos, comprén un diàleg dramàtic entre els personatges del Poeta i la dama Adalaisa a l'entorn de la capacitat salvífica de la paraula poètica. Fuster traslladarà a *Ofici de difunt*, sense el component òrfic, el mateix conflicte del Poeta en relació a la poesia que evocà Maragall en els versos següents:

*Adalaisa*

Oh! La veu sense so del que és difunt!

No és pas aquesta la que jo voldria:  
aquella eixida de mon pit de carn  
que alegrement entorm me ressonava:  
aquella, amic, és la que jo et deman,  
i lo demés que amb ella es comportava.  
I si ta poesia no pot tant,  
si no em pots tornar al món, calla i acaba.

*El Poeta*

Adalaisa, Adalaisa, per pietat,  
al temps hi ha encara coses no sabudes:  
la poesia tot just ha començat  
i és plena de virtuts inconegudes.  
Mes ara tens raó, prou hem parlat:  
esperem en silenci altres vingudes.

Des d'aquesta perspectiva, no pot ser més il·lustrativa i adient la intertextualitat d'«El comte Arnau». Amb tot, allò més important no és —o no és només— la voluntat de redempció a través de la poesia, sinó, sobretot, la manera com a través d'ella s'expressa l'originalitat irreductible de l'ésser humà. Aquesta és la idea fonamental d'«art poètica», plantejada des del primer vers fins al catorzé:

no sé si parle clar no sé si parle  
per a altri o m'enfonse en la tenebra  
potser l'únic que faig és repetir-m'ho

tanmateix jo sustente un axioma  
l'home té una llavor sota la llengua

els mots que se m'escapen com a hienes  
tenen algun sentit enllà dels signes  
enllà de pompeu fabra i els diaris

realment jo no puc comunicar-te  
res que tu ja dins tu mateix no tingues

o bé arribe al teu fons i allí retrobe  
la vespa consagrada i els molls àgils

i tu lector així t'ho reconeixes

o bé és inútilment que estàs llegint-me

Fuster insisteix en la radical originalitat d'una poesia individual i individualitzant per a comunicar-se amb l'alteritat. En efecte, «l'home té una llavor sota la llengua» o un «adàmic pregust d'algues salvatges», com deia en «La poesia». I aquesta llavor adàmica necessita aflorar-la, expressar-la i, en definitiva, comunicar-la a l'altre, que, al seu torn, també la porta a dintre, conscientment o inconscient. De fet, quan el poeta l'aflora, la fa conscient en el lector. En termes semblants, ho deixà escrit en l'aforisme següent: «¿Diu realment el poeta allò que jo entenc en llegir-lo? Tant se val. Fa que jo *entengui* alguna cosa. Que si no és el que ell diu, és el que jo estava a punt de dir-me.» (Fuster 2002a: 251-252).

A propòsit de les nombroses connexions entre els aforismes i els poemes en el conjunt de l'obra fusteriana, cal tenir present que un «aforisme aïllat sembla transparent, poc procliu a propiciar cap mena d'ambigüitat interpretativa, però pot donar-se el cas que, posat en un determinat context discursiu, l'aforisme, sense perdre la claredat, guanye uns matisos de significació i oblige a considerar-lo des d'una perspectiva no prevista.» (Gregori 2011: 192). De fet, l'aforisme citat prèviament «expressa una idea tan essencial en la manera de concebre la comunicació poètica que l'autor ja l'havia situada anteriorment en un espai estratègic, com és l'«art poètica» d'*Ofici de difunt*.» (Gregori 2011: 193).

Adés llegíem que l'home té sota la llengua una llavor adàmica, salvatge, gravada a foc en el seu material genètic, una llavor que ha de germinar per a expressar la seua originalitat. Però Fuster hi introdueix un matis: sotmetre l'expressió autèntica del poeta a la retòrica buida dels tímids, sense un despullament interior previ, és una traïció i una negació. Clar i ras: primer, el cor calent, i després, la mà gelada. Així ho hem llegit en l'«art poètica» i aquesta és la conclusió, també, de l'«art poètica bis», resumida en els tres versos finals:

per això un vers ha de comptar-se a mossos  
i ha de cantar-se a colps de rella i núvol

la resta són gargalls de damisel·la

En aquest sentit, com s'infereix del títol, l'«art poètica bis» és una prolongació de l'«art poètica», però amb matisos importants que Fuster remarca en els versos inicials quan escriu:

tu qui et somrius gran fill de cabra boja  
creus que és sobrera tanta fangleitura

non vi si pensa quanto sangue costa

Si entenem per la paraula composta «fangleitura» les lectures que sedimenten el pòsit cultural del poeta, els versos citats són una clara vindicació de la conveniència de tenir un bagatge de lectures propedèutiques, prèvies a l'escriptura. Si en l'«art poètica» advertia que s'havia de partir d'un despullament interior abans d'executar els exercicis retòrics propis de la poesia, en l'«art poètica bis» el pas previ serà l'esforç per adquirir una base cultural sòlida. Des d'aquesta perspectiva, la concepció fusteriana que esbossen les arts poètiques no entén natura i cultura com conceptes oposats, sinó complementaris. Es tracta de mostrar la pròpia originalitat passada pel tamís cultural, i és en aquest sentit que les lectures tenen un paper cabdal. Per això apareixen referències culturals en l'«art poètica bis», com ara el tercer vers que al·ludeix a la sang vessada per l'esforç, que està extret del cant XXIX del «Paradís» de la *Divina Comèdia* de Dant. Així mateix ocorre amb la cita en llatí compresa entre els versos onze i dotze, que correspon al moment de la comunió en la missa de rèquiem o de difunts: «cum sanctis tuis in aeternum quia / pius es».<sup>161</sup> No debades, «rèquiem» és el mot amb què s'inicia la cerimònia litúrgica, un mot pres del *Llibre IV d'Esdras*, l'obra apòcrifa hebrea esmentada en el vers anterior, el desé. Com dèiem unes línies amunt, és evident la importància dels referents culturals en la concepció poètica de Fuster, tant o més que el despullament interior del poeta.

Resta encara una última composició que té com a motiu central la poesia, «més art poètica». Es tracta d'una *captatio* irònica sobre la contradicció aparent de construir una obra de retòrica rupturista, que no accepta el virtuosisme de la «viola de gamba», sobre la base d'un metre clàssic com el decasíl·lab, que l'autor qualifica d'arcaic en els tres

---

<sup>161</sup> Traduïda al català, la cita diu: «Entre els vostres Sants per sempre, car sou misericordiós.» Aquesta és la frase que finalitza la comunió en la missa de difunts, que va precedida de les oracions següents: «Que la llum eterna els il·lumine, Senyor, en companyia dels vostres sants perquè sou misericordiós. Senyor, doneu-los el repòs etern i feu lluir la llum per a ells sens fi.»



primers versos:

sí ho escrit tot amb versos de deu síl·labes  
que és un ritme ancià renaixentista  
propi del dant de mi i d'altres il·lustres

En aquest cas, la ironia es concreta en el descrèdit del decasíl·lab com a metre classicitzant i en la comparació de Fuster amb Dant i altres poetes il·lustres. Tanmateix, els tres versos següents reprendran la justificació de l'ús del decasíl·lab basada en la insignificança estètica d'un vers que, a força de repetir-lo, esdevé un tic nerviós, la qual cosa no amaga cap ironia, però sí una espurna de falsa modèstia:

n'he escrit ja tants que em surten amb to dòcil  
i més que de fer versos crec que es tracta  
d'un dolç tic nerviós o d'un misteri

Per últim, la justificació és reblada en l'últim vers, apodíctic i sentenciós com un aforisme, que pretén ser un gest de complicitat a la senzillesa de la cultura popular a fi de desmitificar la importància del decasíl·lab perfectament escandit:

els homes han parlat en versos sempre

### *Una crítica ferotge al poder establert*

La crítica als valors socials dominants és un dels nuclis temàtics més importants d'*Ofici de difunt*, junt amb la visió desesperançada de l'existència en un món hostil i les reflexions metapoètiques. De fet, els tres temes estan relacionats, atés que Fuster llança un atac immisericorde contra el poder establert sense abandonar el to irònic de qui s'ho mira tot amb un punt d'escepticisme. El correlat poètic d'aquesta actitud és una retòrica prosaica amb un lèxic col·loquial, sovint proçaç, que ja constatà Enric Balaguer quan afirmava que:

Bona part dels poemes d'*Ofici de difunt* mostren una actitud crítica davant de la societat, dels

costums i dels valors establerts. El to que empra l'autor no difereix dels poetes socials, encara que sovint el seu al·legat, força virulent, no descendeix a l'al·lusió política o social concreta, sinó que adopta un posat bel·licós i ridiculitzant del *weltanschauung* burgès i dels valors mercantilistes. L'autor arremet contra l'esquema convencional que encotilla les percepcions i mediatitza els comportaments. (Balaguer 1994: 110-111)

Recordem que el mateix Fuster (1998: 112), en la carta a Bartra del 4 de juny de 1951, deia d'*Ofici de difunt* que era poesia violenta feta amb sang i sarcasme. L'al·lusió al sarcasme apareix també en un dels aforismes més citats sobre la concepció poètica fusteriana, que diu: «Penso que la poesia que pertoca de fer en el nostre temps hauria de ser una poesia informada per la ira o pel sarcasme. O per la ira, simplement: perquè, en últim terme, el sarcasme no és sinó una ira atenuada per la insídia.» (Fuster 2002a: 253-254). Aquest aforisme es publicà el 1960 en *Judicis finals*, però *La Nostra Revista* havia donat a conèixer una tria d'aforismes amb el mateix títol quasi deu anys abans, el 1951. Encara que l'aforisme no forma part de la tria de *La Nostra Revista*, ja mostra un Fuster descregut del lirisme poètic. És probable que fóra escrit mentre confegia *Ofici de difunt*, o potser no, però tot apunta que estava covant-se un canvi radical en la seua concepció poètica pels volts de 1950, que es confirmaria amb rotunditat entre 1953 i 1954, els anys de l'«Elegia a Rabelais» i *Poemes per fer*. Si tornem a l'aforisme en qüestió, notem que Fuster prefereix la ira al sarcasme, i així ho veurem també en el poema «excuses», quan adverteix al lector la predisposició a deixar-se dur, cíclicament, per la ira:

aquestes lletanies no són noves  
car des que el món és món vénen dient-se  
ara les torne a dir per exercici

un esplai com un altre sí senyora

cal recobrar de tant en tant la ira

al capdavall la vida és com un conte  
dictat per un babau i incorregible  
ho diu un escriptor de molta fama

així doncs continue desseguida

a fi de dir uns últims impropèris

algú hauria de dir-los en efecte

El poema, però, està concebut com un descans enmig del devesall d'impropèris irats i irònics que apunten a la diana de les convencions socials imposades i als referents culturals inqüestionables, com ara l'al·lusió implícita a Shakespeare entre els versos sis i vuit.<sup>162</sup> En resum, té un efecte descongestionant i alhora de contenció amb la finalitat de rebaixar la tensió dialèctica i el ritme vertiginós dels poemes precedents i posteriors. És una estratègia efectiva que Fuster seguirà cíclicament al llarg d'*Ofici de difunt*, i que també compleixen altres composicions, com ara «un incís», «escena», «poema amable», «una precisió» «breu elogi del crim», «definició de l'amor» i «torna el tema de l'amor». La seua funció, en principi secundària, és imprescindible per a transmetre la sensació de fragmentarietat d'un discurs que, en el fons, és unitari. D'altra banda, la dispersió de poemes sobre un mateix tema ajuden a bastir un discurs digressiu que, si agrupàvem les peces amb un criteri estrictament temàtic, veuríem que estava trenat d'antuvi. En altres paraules: amb el discurs poètic perfilat i disposat en un ordre coherent, Fuster procedeix a deconstruir-lo segons el discurs surrealista. Comptat i debatut, aquest és l'artifici.

Reprement, però, la temàtica de la crítica social, constatem que l'arma dialèctica brandada per a enfrontar-se al poder establert és la ira passada pel filtre desmitificador i dessacralitzador de la mirada irònica. Malgrat que no sempre amb idèntiques dosis, la combinació d'ira i ironia reflecteix l'estat d'exasperació de l'esperit i permet aplicar la màxima bretoniana que defineix el surrealisme com el dictat del pensament en absència de tota vigilància exercida per la raó. No de cap altra manera adopta Fuster una actitud rebel i inconformista, lliure de mordasses i de traves ideològiques, amb la raó abolida i l'inconscient rajant a doll. I ho fa valent-se de diversos recursos retòrics: un llenguatge proçaç, abundós en dicteris i judicis mordaços i punyents, imatges que associen objectes sense relació en el món real i, sobretot, inventaris atapeïts de referents tradicionals que el poeta qüestiona i desacredita alhora que els enumera. Aquest últim recurs és resumit per Enric Balaguer quan assenyala que:

En alguns poemes repassa en un inventari, a to de saldo, la nòmina dels causants de la discòrdia.

[...] Fuster disposarà de la solemnitat d'aquests inventaris –«lletanies» les anomenarà en un dels

---

<sup>162</sup> Els versos parafrasegen la famosa sentència shakespeariana pertanyent a l'escena IV del cinqué acte de *Macbeth*, segons la qual la vida és un conte contat per un idiota, ple de soroll i de fúria, que no té sentit.

versos– per revelar-nos la mesquinesa de la configuració social. L’oficialitat i la trivialitat junta, emparentada, subratllant amb açò l’absurd de la visió tradicional. (Balaguer 1993: 90)

A excepció del micropoema «tema secret», els recursos citats apareixen en sis poemes que, amb la finalitat de transmetre una sensació de fragmentarietat digressiva en el discurs, vehiculen dues llistes o inventaris interromputs. La primera està formada per «els uns i els altres» i «segueix», dos poemes contigus, a mode de díptic, que plantegen en termes bel·licosos un atac ferotge a l’*establishment*. Així ho llegim, primer, en «els uns i els altres»:

nosaltres som els purs ells ens emmerden

veniu germans germanes i odiem-los  
germans germanes d’obra i matinada  
originats entre camises lentes

[...]

cal que els reconeguem i els plantem cara  
i els insultem dient-los venerables  
propietaris núbils llefiscosos  
oncles fuls esborranys agrunsadores  
dient-los que llur pell és pell de lloca  
que llurs turmells no dringuen contra els vidres  
dient-los influïts per jaume balmes  
lectors de jota pla i altres dicteris

[...]

hem de negar-los l’aigua i el paisatge  
hem de cridar per tal que no segueixquen  
passejant per damunt les oronelles  
per tal que no segueixquen disfressant-nos

[...]

nosaltres som els purs et sic de caeteris

i després, en «segueix»:

són tants i cada dia tants augmenten

que ja se'n troben àdhuc entre els mobles

[...]

ens prohibeixen caure en la follia

i caure en la follia amics amigues

es tracta evidentment d'un dret de l'home

Formulada la invectiva al sistema, tot seguit s'inventarien els seus representants al llarg de tres composicions disperses però complementàries: «primera llista», «segueix la llista primera» i «segona llista». La galeria de personatges i de situacions evocades és descrita amb una adjectivació enginyosa i penetrant, i els decasíl·labs, nerviüts i agitats, se succeeixen com dards enverinats a la recerca d'objectius definits d'antuvi, tots ells pertanyents als estaments conservadors i reaccionaris. Ningú no es lliura de la diatriba: els filòsofs arnats, els matrimonis que se sostenen sobre una farsa, els homes de negocis subjugats pels diners, la doble moral dels advocats respectables, els revolucionaris amb excés de zel, els pobres mestres d'escola, els demodats nostàlgics d'un passat fictici, els jueus fariseus, els venuts a l'esclavatge del sou segur, els militars blasfems, les coristes de revista, les fadrines que malden per alliberar els desigs sexuals soterrats... Tothom té el seu lloc assignat en una operació deliberadament maniquea que estableix la contesa a l'inici de la «segona llista» en els termes següents: «ells són les forces vives i nosaltres / els poetes menors que hom no tolera». Fuster se situarà al costat dels oprimits, i al lector també, a través de l'estratègia inclusiva de la primera persona del plural. En canvi, en el poema «última llista» es deslliga, en certa manera, dels inventaris precedents i focalitza l'atenció en un grup nombrós de tòtems culturals de procedències i disciplines diverses – Paul Valéry, Sigmund Freud, Eugeni D'Ors, Carles Riba, Josep Carner, Paul Klee, Ezra Pound, Picasso...– als quals desmitifica, en no poques ocasions, a colp d'adjectius salomònics, que diria Josep Palàcios. En resum, són un conjunt de poemes que palesen el posicionament ètic de l'autor, sempre a la contra del poder establert.

### *La negació de la vida com a resposta a un món hostil*

Com a conseqüència de les normes socials imposades per les classes dominants i de la impossibilitat de trobar sentit a la vida, ni tan sols a través de la paraula poètica, el

poeta conclou que el suïcidi és l'única resposta possible davant d'un món alienant. La tesi és desenvolupada en un nombre considerable de poemes d'*Ofici de difunt*, entre els quals destaca una sèrie caracteritzada pel caràcter conclusiu, tot i que «si hi ha algun sistema de pensar fusterià és precisament el que es basa en un refús radical d'especular sobre els principis d'una manera doctrinal.» (Iborra 2014: 16). Efectivament, els escrits fusterians no pretenen arribar a conclusions inamovibles, però la sèrie de poemes a què al·ludim impliquen una conclusió –provisional– resultant de l'examen racional del món. Per tant, si reprenem la idea inicial segons la qual el poemari està concebut d'acord amb l'esquema narratiu tradicional, ara ens aproximem al desenllaç, això és al missatge final que pretén transmetre el poeta: la negació de la vida, o millor dit, l'afirmació de la mort a través del suïcidi. Bàsicament, els poemes que vehiculen aquesta pulsio destructiva són «conclusió primera», «segona conclusió», «tercera conclusió», «quarta conclusió» i «resum provisional». El tret distintiu és l'exacerbació d'una actitud nihilista derivada de la no acceptació de la finitud de l'ésser humà, un tema que Fuster ja havia exposat sota el prisma de l'existencialisme, encara que no d'una manera tan crua, en «Presencia de la Muerte», poema publicat en el número de gener i febrer de 1947 de la revista *Verbo*. En canvi, ara el discurs es torna inclement i no admet contemplacions, tal com llegim en el passatge següent de «conclusió primera» (vv. 12-14):

qui crega que demà encara ha de viure  
qui vulga tenir fills o escriure llibres

que no vingi amb nosaltres que no és nostre  
ell està condemnat a ser cadira

De nou, estableix una dialèctica dicotòmica entre «els uns i els altres», això és, entre els qui creuen que no val la pena viure, ni tan sols nàixer, perquè la mort és un fet inevitable que, tard o d'hora, s'ha de consumir i el qui s'autoenganyen buscant el sentit últim de l'existència o creient en una vida més enllà de la mort. El reduccionisme del plantejament, que no admet postures intermèdies, pretén accentuar la radicalitat de les postures i la irrevocabilitat de la decisió presa pel poeta, que expressa el paroxisme de la desídia vital en la famosa «segona conclusió»:

heus ací l'epitafi que demane  
ací jau  
j f  
va viure  
com va morir  
sense ganes

Hi ha, però, més poemes que contenen reflexions sobre la decisió del suïcidi, bé per a matisar-la, com en «una precisió» i «una altra precisió», o bé per a radicalitzar-ne el discurs apologètic, com en «morgue», «mite de jonás» i «gris sincer clamorós». Amb tot, el poema que resumeix amb més clarividència la lucidesa reflexiva i alhora el repte a les lleis naturals que significa el suïcidi és «invitació al viatge», que finalitza amb uns versos colpidors que reproduïm tot seguit:

morir alliberar-se diu el místic  
doncs jo opine el contrari que ser lliure  
és morir és tocar l'aigua absoluta  
és convertir-se en un mateix en forja  
en repte als déus i a la lluernia d'èter  
moriu-vos doncs com jo car sereu lliures  
i sereu savis i sereu com deia  
la serp iguals als déus irreprimibles

Per últim, constituïts com un apèndix complementari al cos central del poemari, Fuster adjunta cinc poemes que versen sobre el destí de diferents part del cos del difunt. Malgrat que són una continuació temàtica –post-mortem– d'*Ofici de difunt*, divergeixen notablement a nivell formal, ja que, cadascun, està escrit en nou quintets d'heptasil·labs amb dues rimes consonàntiques que segueixen la disposició de rimes *aabba*. Es tracta, doncs, d'una poesia diferent, mancada de la llibertat discursiva dels poemes precedents, que no se sotmeten a l'encotillament de la rima ni a la condensació conceptual obligada d'un vers més curt.

Siga com siga, és un dels llibres més desconcertants de la poesia catalana de la primera meitat del segle XX, que Bartra resumí a Fuster en la carta del 27 d'abril de 1952, quan ja començava a desentendre-se'n per la impossibilitat de publicar-lo:

És una poesia solitària que sofreix, però que en lloc de resoldre's, o dissoldre's, en digitacions

estèrils, s'enaspra en el gest rebel de plantar una bandera d'or damunt un femer. Ironia i sarcasme, sàtira i tendresa, espera i desconhort, repugnància i rapte, fermentacions obscures i llampecs esquinçadors, es barregen en una correntia que baixa abassegadorament, arrossegant amb la mateixa indiferència aparent l'estrella i l'excrement, l'arbre, Ofèlia, l'escolp i els gossos pútrids. Acarreraments residuals? No sé... No m'agraden les classificacions. Potser arriscaria aquesta aproximació: un Villon oníric amb empels de flonja melangia nerudiana. (Fuster 1998: 149)

Si de cas, només objectariem a Bartra que són molt més nombroses les ombres que no les llums, en tant que la ironia, el sarcasme i la sàtira s'imposen a la tendresa i a l'esperança. Ara bé, *Ofici de difunt* podria ser qualsevol cosa llevat d'una *boutade* o un esbargiment superficial. Això seria quedar-se en una lectura epidèrmica i no veure en la ironia fusteriana un mecanisme de defensa davant d'un món hostil o un mètode socràtic per a agitar consciències adormides. Tot amb tot, en poques ocasions Fuster ha segregat tanta fel poètica i amb tanta sinceritat. Potser li calia un lector model que, amb honroses excepcions, no existia aleshores al País Valencià. Ell mateix ho reconeixia a Sanchis Guarner, quasi dos anys després d'haver-lo escrit, en la carta del 29 de febrer de 1952, que farem servir a mode de conclusió final:

Es tracta del poema més seriós que he escrit fins ara. És una mena de confessió (almenys n'ha tingut les virtuts catàrtiques), i per això me'l crec tan respectable. Per això, també, certs fragments només tenen una significació personal, i d'altres menys encara: no tenen cap significació (o la tenen insassolible per a mi): eren paraules que em donaven pena dins i que havia d'abocar-les en alguna banda. És un poema seriós. El sarcasme que puga contenir no fa sinó augmentar-ne la serietat. Si el lector se'l pren a broma, pitjor per a ell. I si no se'l pren a broma, igualment pitjor per a ell: ja serà això un mal senyal. El lector «sa» no n'hauria de fer cas. Però un lector sa és el que més s'assembla a una vaca. A una vaca sana, és clar. (Fuster 2000: 129)



## 2.6.2. «ELEGIA A RABELAIS»

---

Diverses raons aconsellaven donar a aquest poema, de quasi quatre-cents versos, el mateix tractament que a la resta de llibres. Entre altres, l'extensió, inusualment llarga, i el fet que marcà un punt d'inflexió, sobretot a nivell formal, en la praxi fusteriana. Una altra raó, i no la menor, era reubicar-lo en la seua obra per sobre de les circumstàncies editorials en què aparegué, poc propícies per a la seua difusió, ja que es publicà el 1969 com una entrada més del *Diari 1952-1960*, el segon volum de les *Obres completes*. Fet i fet, eixí al mercat integrat en un tom de prosa memorialística, un tipus de publicació que acostuma a consumir un públic reduït, sobretot tenint en compte les peculiaritats del dietari fusterià assenyalades per Carme Gregori:

En Joan Fuster, la concepció del *Diari* no té a veure amb l'escriptura de la intimitat personal, sinó que es planteja com un instrument de treball. En els quaderns privats, l'escriptor anota reflexions, dades i comentaris, apunts sense desenvolupar de temes diversos, digressions o notes de lectura, etc. La funció principal d'aquestes notes és de memoràndum o exercici, però, sobretot, constitueixen un dipòsit de materials a partir dels quals es poden realitzar reelaboracions més àmplies, en forma d'article de premsa, capítol de llibre o monografia, entre altres. Les anotacions, fetes en un principi sense restriccions prèvies i sense finalitats determinades, prenen forma assagística, mitjançant la reescriptura literària, en la versió publicada com a *Diari*. En aquest procés de reelaboració, també es produeix una selecció de temes i materials. Així, les freqüents anotacions sobre actualitat política continguda als quaderns personals són eliminades en el *Diari 1952-1960* per voluntat de l'autor, el qual opta per situar la indagació intel·lectual en una esfera més abstracta. (Gregori 2015: 105)

No deixa de sorprendre la inclusió de l'«Elegia a Rabelais» en *Diari 1952-1960*, atés que la prosa memorialística de Fuster no es distingeix per una escriptura íntima. De fet, Enric Balaguer (1994: 107) va definir el present poema com un «strip-tease humà», en al·lusió al testimoni vital que l'autor deixà en els versos. En les postilles a l'elegia, redactades en novembre de 1968, quinze anys després d'escriure'l, Fuster explicava els motius pels quals va reproduir-lo:

Probablement cometo un flagrant abús de confiança, als meus lectors, quan em decideixo a incloure en aquestes pàgines el text anterior [«Elegia a Rabelais»]. Però no he sabut estar-me'n. En part, pel tema: sóc assidu a Rabelais, i dins el to «literatoide» que té el present dietari, hauria estat

imperdonable dedeixar sense constància la data commemorativa del gran escriptor francès. I en part, també, perquè es tracta d'un dels últims poemes que je arribat a escriure... (Fuster 2002a: 377)

Més que no pel tema o per deixar constància del cinqué centenari de la mort de François Rabelais, potser el motiu que més influí en la decisió de Fuster era l'avinentesa de publicar, per primera vegada, una mostra significativa de l'orientació –encara nova, per al lector– que va prendre la seua poesia a partir de 1952, que és l'any en què decidí allunyar-se definitivament del perfil de poeta líric pel qual era conegut. No debades, en la mateixa nota en què explica la publicació de l'«Elegia a Rabelais», justifica el canvi a una poesia antilírica començat amb *Ofici de difunt*, el 1950, i continuat amb *Poemes per fer*, entre 1953 i 1954. És incomprendible que no recuperara l'elegia per a *Set llibres de versos*, una operació editorial que, a més de facilitar-ne l'accés a un públic ampli, hauria aportat una visió de conjunt de la seua poesia anticonvencional. Per aquesta raó, encara avui, és un text pràcticament desconegut. Per últim, amb un punt de fingida modèstia, hi afegia un altre motiu per a rescatar el poema de l'oblit:

Ara, però, en triar el material per a incloure en les presents Obres Completes, m'he trobat amb el «poema» a Rabelais. L'hauria postergat sense remordiments: com tants d'altresapunts, com tants esborranys que conservo, podia haver-lo fet miques, i llençat al cove. No m'hi he atrevit. No he resistit la temptació de salvar-lo de la destrucció profilàctica. I el salvo, no perquè cregui que és un “bon” poema, és clar, sinó per la reverenciabile memòria de Rabelais... (Fuster 2002a: 378)

En el fons, hi havia, també, la voluntat d'agitar consciències, d'anar a la contra, de qüestionar els valors socials imperants i, de retop, els referents culturals i literaris propugnats pels tòtems de la literatura catalana, que, segons Fuster, oblidaren mencionar en premsa l'efemèride de la mort de l'escriptor francès. Fuster recordava, en la mateixa nota addicional, una conversa amb Carles Riba sobre la possibilitat que l'editorial Alpha incloguera Rabelais en el seu catàleg:

Jo demanava al doctor Riba com era que a Can Cambó, especialistes en clàssics, no aprofitaven l'avinentesa per editar Rabelais, o si més no, per reeditar-ne la versió del general Faraudo. Riba va fer un gest decepcionat. Ell, funcionari, assessor, o el que fos, de l'Editorial Alpha, la de la «Bernat Metge», sí, però també la dels «Clàssics de tots els temps», ben bé podia haver recomanat el nom de Rabelais per ampliar el catàleg de l'empresa i respondre al mateix temps a les exigències acadèmiques del calendari.

[...] No, «ells» no publicarien Rabelais. Shakespeare, sí, i Homer, i el Petrarca, i Dant, però no

Rabelais. Riba mencionà rèmores, perills, dificultats: que si el senyor Solervicens, que si la moral, que si la significació de la casa... Tenien por: tenien por de Rabelais! Riba, no, naturalment. Riba era un intel·lectual rigorós, impàvid, d'un liberalisme puntual; era, també, o per això mateix, un *gourmand* de la literatura més expertament nefanda... [...] Rabelais havia escrit pensant en lectors com Riba: no ens hem pas d'enganyar, Rabelais era un humanista de cap a peus, erudit recargolat en la seva erudició, i la seva obra s'adreçava a un públic capaç de copsar els jocs de paraules, les mistificacions filosoficogrotesques, les llatinades macarròniques, que ell es divertia a fabricar. (Fuster 2002a: 378-379)

A la fi, molts anys després, el 1985, Edicions 62 aconseguí editar *Gargantua i Pantagruel* en la col·lecció «Les Millors Obres de la Literatura Universal», en versió de Miquel-Àngel Sánchez Ferriz. Fuster era conscient que traduir un clàssic com Rabelais era una ocasió impagable perquè els lectors catalans accediren a una obra políticament incorrecta. Per això sol·licità amb vehemència la complicitat de Riba, l'única autoritat moral i intel·lectual capaç de convèncer el sector editorial més conservador. Fuster, que no concebia tantes reticències, veia en l'obra de Rabelais una lliçó vigent per als joves, als quals volia prevenir dels perills de l'excés de correcció política. Aquest és el motiu pel qual enlaira el *venite apotemus* goliàrdic des dels primers versos del poema. Creia que el missatge hedonista de *Gargantua i Pantagruel* podia ser un desinfectant per a la joventut, que experimentava l'esclavatge de la virtut sistemàtica i la cura excessiva del cos per a evitar les misèries de la deterioració física. En definitiva, reclamava la llibertat d'esperit dels joves, encara que, com comprovarem en el següent fragment de les notes addicionals, se'n desdiu finalment:

Avui l'«hedonisme» es veu restringit des del principi. Rabelais, llegit, admirat, hi esdevé un impossible. Ser «rabelaisià» seria fer oposicions a la cirrosi, a la hipertensió, a la ruïna corporal: fer-hi oposicions i guanyar-les. No ens agrada la perspectiva. I no ens agrada Rabelais, en conseqüència: ens irrita. Si vull continuar vivint, ¿com podré fer l'elogi de Rabelais? Ell resulta incompatible amb l'ètica de la salvació. No ens seria lícit d'ocultar-ho ni d'oblidar-ho. En el fons, hi ha el problema de la subsistència, de la pervivència de la nosytra espècie. El camí que ell insinuava era massa «humà» en el sentit pejoratiu, nietzschia, del terme. Per a sobreviure, l'espècie humana ha de ser una mica inhumana. Si més no, a mi em fa la impressió que és això. I perquè «me'n fa la impressió», la meua «elegia» era falsa... (Fuster 2002a: 386-387)

A la llum d'aquesta reflexió, sembla que el Fuster jove de 1953 va escriure una oda, mentre que el Fuster adult de 1968 rellegia una elegia. Siga com siga, quinze anys després, se sentia molt allunyat del jove que la va escriure, però encara més del discurs

apologètic de disbauxa perpètua proclamat per l'homenatjat:

Ara, en repassar l'«elegia», la trobo terriblement «poc» rabelaisiana de contingut. Sens dubte, no podia ser d'una altra manera. Tot i que pertanyem a un món en el qual l'hedonisme ha esdevingut una mena de «doctrina general», no sempre proclamada però evident, nosaltres estem situats als antípodes de M. François, vulguem o no. La distància que separa les respectives «societats» –la d'ell i la nostra– és immensa [...] La malaltia, en aquell temps, venia acceptada com una fatalitat incorregible: com una tempesta, com un terratrèml, , com l'alternança del dia i de la nit. [...] en aquest marc, l'hedonisme havia de ser una immediata invitació al desenfrè. [...] Venite apotemus! Bevem i mengem! Forniquem fins a quedar exhaustos! Un rot o un pet ens alleujaran el ventre, una pausa o un altre àpat ens reposaran les forces per a tornar a la luxúria. Però el nostre cos ens demana això, i li ho hem de donar: quan vindrà el dolor, quan vindrà la mort, ens hi resignarem, i en paus. (Fuster 2002a: 382)

### **La ruptura amb la contenció formal i l'aposta per la incorrecció política**

Embafat d'elaborar dècimes, sonets i madrigals; exhaust de secretar munions de decasíl·labs i heptasíl·labs; rebel·lat finalment contra la dictadura del ritme, la mètrica i la rima... En definitiva, saturat de tanta contenció formal i disposat a deixar al marge les efusions líriques pretèrites, Fuster donà regna solta a un vòmit incontenible, que ja havia anunciat en *Ofici de difunt*, malgrat el motlle autoimposat dels decasíl·labs. Sense tots aquests antecedents, no s'entén la ruptura radical que suposa l'«Elegia a Rabelais» en la seua poesia, aquest llarguíssim soliloqui en versos lliures –o en «ratlles desiguals», que en dirà l'autor.

Si ens centrem en el contingut, comprovem que, al personatge de Rabelais, li és assignat, en els versos inicials, el rol d'al·locutari a fi d'atorgar un to conversacional al discurs i salvar la distància temporal que el separa del jo poètic que se li adreça, tal com llegim a continuació:

Ho acabo de llegir al diari: ahir, ahir mateix,  
vas morir-te.  
D'això, en fa quatre segles, és clar.  
Ahir, però.

Abans, però, és necessari posar en relació els versos inicials amb els elements

paratextuals: la data de l'entrada del diari i la citació que encapçala el text. Pel que fa al referent temporal, el poema està concebut i inserit com una nota o apunt dietarístic datat el 10 d'abril de 1953, més enllà del moment exacte en què fou escrit. D'altra banda, la citació inicial, en francès, reflecteix l'efemèride celebrada, això és, la mort de François Rabelais el 9 d'abril de 1553, a l'edat de setanta anys. Com que l'entrada està datada el 10 d'abril, i l'autor francès va morir un dia abans, això explica la presència de l'adverbi de temps «ahir» del quart vers. A més, s'hi introdueix un doble joc temporal basat en la dislocació entre la proximitat de l'ahir i els quatre-cents anys de distància que separen el fet real del fet poetitzat.

Una vegada establert el motiu que origina el poema, comença, en sentit estricte, la celebració de l'efemèride, que és introduïda amb una exaltació a la beguda a partir d'una famosa expressió goliàrdica: el *venite apotemus* del vers seté. La locució remet al paràgraf final del pròleg de *Gargantua i Pantagruel*, en què l'autor interpel·la el lector perquè bega a la seua salut. Així mateix, manté una estreta relació amb els capítols V i VII de la primera part del llibre referit, que contenen nombroses al·lusions apologetiques a la beguda com a exemple de vida feliç i despreocupada. L'homenatge fusterià parteix d'aquesta premissa hedonista en contraposició a un altre tipus de tributs, més doctes i refinats, a càrrec dels representats oficials de la correcció política, que identifica amb el pronom «ells». Fuster s'hi oposa a aquesta visió i llança una diatriba demolidora contra els estudis literaris academicistes, tot i cercant la complicitat del lector en incloure'l en el seu bàndol mitjançant l'ús del pronom «nosaltres»:

Els ho faran al seu estil:  
amb tènues discursos,  
amb tesis doctorals,  
amb cerimònies cartilaginoses o trossos de pedra.  
¿Hi ha res més trist que una tesi doctoral?  
Fes el favor de dir-m'ho!  
Som nosaltres que ens hi agradem,  
Nosaltres,  
la posteritat  
necròfila,  
necròfaga,  
canora.  
De fet, les tesis doctorals només serveixen,  
i encara!,

*pour se toucher le cul,*  
concretament culs doctorats.  
Alguns, tanmateix,  
jo, i d'altres com jo, n'estic segur,  
gent obscura i domiciliària,  
optem per recordar-te amb un glop de vi,  
o amb l'acte solemne de descordar-nos la bragueta  
i pixar o fotre a continuació,  
o amb un dinar gras,  
d'aquells que anomenem pantagruèlics.  
O rient.

(vv. 29-53)

L'últim vers citat és fonamental, atès que introdueix un altre aspecte determinant en l'obra de Rabelais: el riure com a mecanisme de defensa que permet relativitzar les limitacions de la condició humana. En aquest sentit, el poema proemial de *Gargantua i Pantagruel* és una reivindicació programàtica de la importància del riure per a gaudir d'una vida plena, consigna que Fuster fa seua, en primer lloc, reproduint el vers final del poema introductori de Rabelais («*pour ce que rire est le propre de l'homme*»), i després desenvolupant-lo en el fragment següent de l'elegia:

Et llegim. I en riem.  
Tu vas inaugurar una nova mena de riure  
dins l'àrea de la civilització occidental  
i –ai!– cristiana,  
i ens sentim feroçment humans quan la practiquem.  
De més a més, a sota, hi ha una lliçó.  
Vivez joyeux!  
és la teva consigna.  
Ben mirat, aquesta seria lúnica forma  
de viure,  
i de viure com Déu mana.  
Hem de viure com tu ens aconselles,  
no com ens aconsellen Hegel o Sartre  
o qualsevol altre esculpíol monstruós.  
L'home, ¿què és,  
en última instància?

Una fisiologia que riu,  
Si se'm tolera la fórmula.

(vv. 75-92)

Tanmateix, beure i riure no és suficient per a honrar la memòria de Rabelais com cal. També, o sobretot, s'ha d'accedir als seus textos mitjançant una lectura allunyada d'interpretacions oficials, això és, «sense la parafernàlia culturalista ni intel·lectualista.» (Balaguer 1994: 108). En canvi, per bé que sembla contradictori aparentment, Fuster no oblida que el lector actual necessita la intermediació erudita per a copsar tota la riquesa dels textos rabelaisians:

Podem llegir-te per instint  
i gràcies a les tesis doctorals  
de què fa un moment abominàvem.  
Necessites notes a peu de pàgina,  
això és!  
En el pecat portes la penitència,  
com deia la meva àvia, que al cel sia.

(vv. 260-266)

En el fons, a més d'una reivindicació de l'obra i la vida de l'escriptor francès, l'«Elegia a Rabelais» és un cant a la llibertat individual com a màxima expressió d'amor a la vida. Així ho entén Josep Iborra (2012: 67-70), que li atorga un paper fonamental en el pensament fusterià en comparar-la amb un manifest en vers. Fuster –com Rabelais– demanen un lector disposat a pensar, a examinar-se la consciència i a sotmetre la realitat a un judici deslligat d'apriorismes fal·laços. Cal, doncs, una lectura gens autocomplaent, amb voluntat d'indagació sobre el món i sobre un mateix, que és, de fet, la manera com Fuster llegia i rellegia. Potser per aquest motiu Rabelais tendeix a ser oblidat pel cànon literari, perquè qüestiona els valors socials dominants. Clar i ras, és un escriptor temut, com llegim en el fragment següent:

La veritat és que et temen,  
a tu,

a tu, M. François Rabelais,  
*medicin!*  
Temen la teva manera de riure, la decocció verbal  
de la teva rialla,  
i et tenen prohibit, o prohibit del tot,  
o diuen que fra Luis de Granada és més vàlid que tu,  
o Paul Valéry, i això també és una manera de prohibir-te.  
Ets pols,  
t’has convertit en la pols que et predeien.  
Després de quatre-cents de mort,  
¿qui no és pols?  
*Polvo, ceniza, nada...*  
Pensen que, com a màxim, ets admissible  
com a objecte de bibliofília,  
o de tesis doctorals.

(vv. 311-327)

Temuda per la independència de criteri en qualsevol àmbit, la figura de Rabelais és recuperada per Fuster a pesar de l’il·lustre oblit a què ha estat condemnada. Aquest és l’aspecte central del manifest fusterià: posar-se del costat de l’intel·lectual marginat per exercir la llibertat de pensament i desafiar les convencions socials establertes. Així ho ratifica Josep Iborra quan conclou, en referència a l’elegia rabelaisiana, que: «Fuster es posarà al costat del dimoni i dirà “no”. Escollirà la revolta i la protesta, la denúncia: la raó. Es voldrà lliure, independent, negant-se sistemàticament a agenollar-se –un mot que sovint ha utilitzat i molt gràficament.» (Iborra 2012: 70). I, sorprenentment, ho fa sense caure en la proclama incendiària, sinó amb el to lúdic i joiós de qui sap riure, que és una acció exclusiva de la raó. I, de més a més, en una mena de «ratlles desiguals, arbitràries, precipitades» connectades, des del punt de vista cronològic i formal, amb els versos de *Poemes per fer*.



### 2.6.3. POEMES PER FER

---

Així com *Ofici de difunt* eixí a la llum trenta-set anys després d’haver-lo escrit Fuster, amb motiu de la publicació de *Set llibres de versos, Poemes per fer* –escrit entre 1953 i 1954– també hagué d’esperar més de tres dècades per a ser incorporat al mateix volum. A propòsit de l’intent fallit de publicar-lo a inicis de la dècada dels seixanta, Fuster recordava, sense entrar a penes en detalls, que «Vicent Ventura, un dia, tingué la pretensió de convertir-los en llibre normal i venal, però el Ministerio de Información y Turismo, Inspección de libros, hi imposava uns retalls, immisericordes, i ho vam deixar córrer. Més tard, quan apuntà la “tolerància”, ja em vaig desinteresar de la qüestió.» (Fuster 1987: 11-12).

Malgrat que el llibre fou recuperat el 1987 junt amb *Ofici de difunt*, les històries que els preedeixen són diferents, ja que, en *Poemes per fer*, Fuster abolí un mecanisme interior tan subtil i alhora pervers com l’autocensura, cosa que no aconseguí totalment en *Ofici de difunt*. Superada, doncs, aquesta primera barrera psicològica, s’enfrontava a la censura del règim franquista, disposat a córrer el risc de lliurar un poemari que, de segur, seria qualificat d’irrespectuós i de políticament incorrecte. Per dissort, els retalls «immisericordes» que li infligí la censura el desvirtuaven en excés i optà per abandonar-lo a l’oblit.

#### **Un llibre avortat per la censura franquista**

Tal com assenyalàvem, Vicent Ventura, que n’havia de ser l’editor, presentà un mecanoscrit de *Poemes per fer* a la censura amb l’objectiu de publicar-lo i va signar la sol·licitud d’autorització el 23 de juny de 1960, sis anys després que Fuster l’haguera escrit. La instància, que fou elevada prescriptivament al Ilmo. Sr. Director General de Información, detallava els aspectes comercials de l’edició, que tenia previst un tiratge de 500 exemplars en paper «guarro», destinats solament a la venda per subscripcions i no en llibreries. Així queda reflectit en la sol·licitud original que adjuntem a continuació.







MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE INFORMACION

INSPECCION DE LIBROS

Núm. ..... Vista su instancia de fecha 23-6-60  
Exp. 3381-60 ..... y en relación con el expediente que se  
cita al margen.

Esta Dirección General de Informa-  
ción, a propuesta del Servicio corres-  
pondiente, ha decidido:

Resolver dicha solicitud, en las con-  
diciones indicadas en la Hoja adjunta.

Dios guarde a Vd. muchos años.

Madrid, 1 de julio de 1.960.

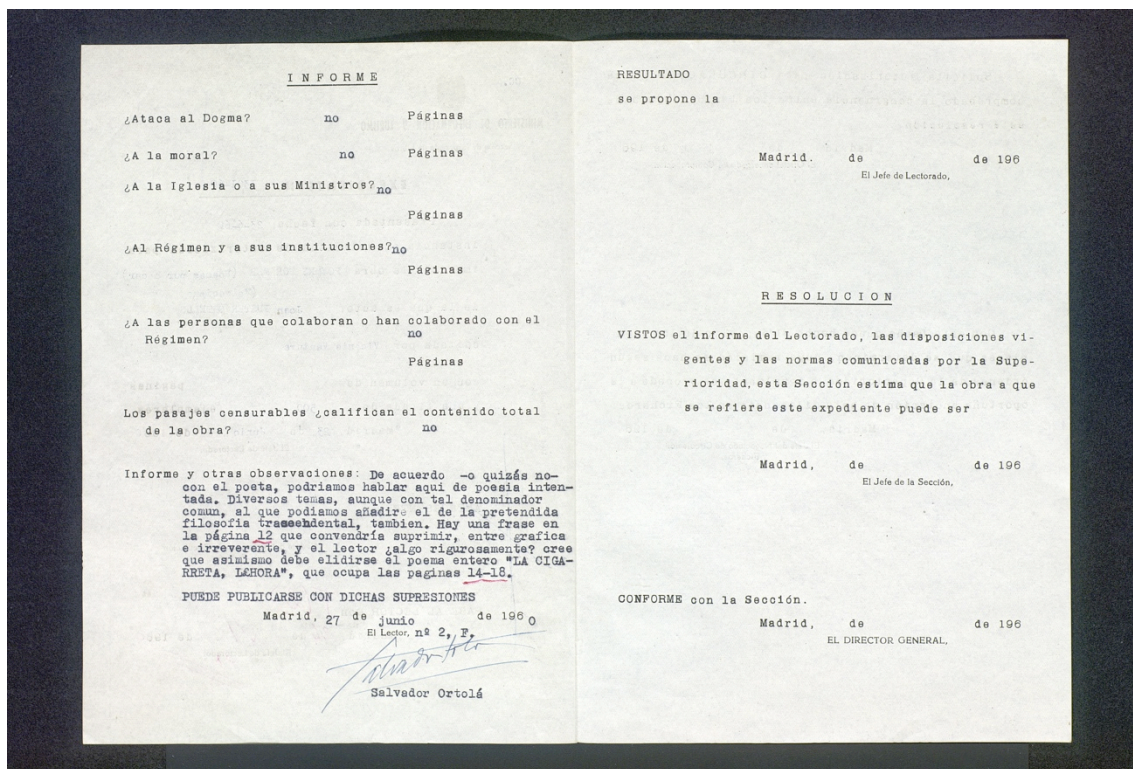
EL DIRECTOR GENERAL DE INFORMACION,

P.

Sr. D. Vicente Ventura.- Avda. de Suecia, 1 -Valencia -

Resolució del Director General de Informació





Informe de lectura, signat pel funcionari Salvador Ortolá

Les preguntes genèriques que iniciaven l'informe, repostes negativament, deixen clar que *Poemes per fer* no era considerat tan revolucionari com per a posar en entredit els pilars ideològics del règim franquista i la moral de les institucions eclesiàstiques. Vist així, el contingut de l'obra era acceptable, si més no en termes generals, però les observacions posteriors indicaven supressions que calia efectuar abans d'autoritzar-ne la publicació. La primera esmena afectava només als versos següents del poema «L'odi», per gràfics i irreverents:

¿Què ets, al capdavant? Això:  
un pet dels déus.



perquè no ha volgut ésser una altra qüestió.

odiar el paisatge,

que és sempre igual,

i les enciclopèdies,

i el sífó que reparteixen amb l'aperitiu,

i la camisa,

i

tu.

Odia't tu mateix:

precepte saludable.

Odia't tu mateix.

~~Què ets, el capdava! Això:~~

~~un pet dels déus.~~

No et mereixes l'amor que volen que et tinguis,

no el mereixen els altres

ni les bèsties protegides.

Jo he estimat,

tots hem estimat,

i després, què?

Post coitum, tristatur.

Després d'omplir un tren o el vostre gendre,

tristatur;

després d'anar a Ceylan,

tristatur;

després d'improvisar un dòlmen podrit,

tristatur;

després d'escriure un sonet d'homenatge a un gran poeta,

tristatur;

després de mi,

el diluvi

i

tristatur.

Pàgina 12 del mecanoscrit de *Poemes per fer*, que conté els versos suprimits de «L'odi»

La segona esmena, d'un abast més considerable, requeria la supressió íntegra del poema «La cigarreta, l'hora» perquè el personatge principal era una prostituta. Sorpren, però, la ironia del lector, que, en l'informe, es pregunta retòricament si la seua actuació no és una mica rigorosa.



L A C I G A R R E T A , L ' H O R A

La cigarreta, l' hora, la mica de cafè amb llet  
que li cerciora el llavi,  
i aquell tros de rimel on porta amagat el nom  
entre més coses igualment renovades,  
i la manera de somriure,  
i els llençols que recorda,  
tot això té un preu,  
i ella ho diu.

Es gira,  
mira de pressa, com una rata, de pressa,  
com si trobés en mi (o en tu) la por que li sobra,  
de pressa  
mira, i es gira, i tral.leja  
mòdicament,  
com una rata o com ella ahir.

Espera.

Fuma, espera, beu, espera, mira (de pressa, ja ho he dit),  
espera, resa, espera, cantusseja,  
espera, es gira  
i espera,  
que és el que tothom fa quan espera.

Té tard,  
sempre és tard al seu rellotge  
i a la seva artèria femoral,  
però espera.

Ella no ho sap,  
no sap que espera ni que cobra—quan cobra—per esperar.  
Posa la seva mamella hospitalària

Pàgina 14 del mecanoscrit de *Poemes per fer*, que conté el primer fragment de «La cigarreta, l' hora»



a l'abast d'uns i d'altres  
o sota un exemplar de sabata improductiva,  
i es pensa que li paguen la condescendència.  
I no,  
no,  
no senyor.  
Surt de cada cada vespre,  
previsora,  
amb mitges practicables i combinació ràpida,  
i ja el carrer li dona una primera  
oportunitat d'esperar.  
El carrer li fomenta les orelles, la caspa, una piga,  
i és de sobte notòriament buit,  
o ple,  
o tant se val.  
Ben mirat, el carrer és buit, continua buit  
de registradors de la propietat, de bisbes,  
buit de reis, d'estrategs amb sou de rei,  
de consellers d'Anònimes delicades,  
buit de diputats provincials i tot:  
comtat i debatut,  
buit de sort per a ella.  
I comença a caminar  
cap a l'última cafeteria de l'any.  
Reflexiona: "Je suis pure conscience des choses et  
les choses, bla, prises dans le circuit de mon inse  
ité, bla bla, m'offrent leurs potentialités comme r  
éplique de ma conscience non-thétique (de) mēs pos  
sibilités propres, bla bla bla; cela signifie que, d  
~~sur~~ derrière cette porte, un spectacle se propose comme  
"à voir", une conversation comme "à entendre": bla  
bla

Pàgina 15 del mecanoscrit de *Poemes per fer*, que conté el segon fragment de «La cigarreta, l'hora»



bla".  
 Tots els dies va a la cafeteria  
 a esperar  
 i a repetir-se.  
 ¿Qui objectarà en el seu negoci allò de la plus-vàlua?  
 Amb el seu genoll,  
 amb la seva història,  
 amb uns versos que ha oblidat,  
 espera.  
 Un home,  
 un altre,  
 set homes, massa, cinc, tres,  
 li auscullen les genives,  
 li regategen el bidet o qualsevol altre misteri,  
 li compren per fi uns minuts sense gaire confiança.  
 Un home,  
 set homes, sis, cinc, quatre, tres, dos:  
 són, en efecte, el mateix home,  
 amb una cara distinta,  
 una, dues, tres, quatre, cinc, sis, set cares,  
 i un pes aproximadament igual.  
 Les fàbriques de pa o de confetti  
 s'aguanten la còlera mentrestant.  
 Estudiants,  
 oficinistes, arquitectes rurals, marits,  
 d'altres marits amb banyes desficioses,  
 poetes furtius,  
 un manvà opulent, un corredor de finques, un músic,  
 ocupen si fa no fa un espai idèntic  
 sobre tots els llits del món  
 (fèretres inclosos).  
 ¿No és un sarcasme anomenar-ho luxúria?  
 Dins la cambra insegura, ella ho calcula.



Hi ha un tango circulant entre les pauses.  
 Maquinalment, ella fa una ganyota,  
 el gest que hi cal i li demanen,  
 i de seguida rebassa els bitllets, se'ls col·loca  
 junt a la memòria.  
 Tot això, encara, és esperar.  
 ¿No és un luxúria anomenar-ho sarcasme?  
 Un després de l'altre,  
 monòtonament solitaris, com ella,  
 els homes li deixen a sobre diverses secrecions exasperades  
 i se'n van  
 a prolongar-se en racons insòlits o de veres.  
 Cap d'ells no és un home, en definitiva,  
 sinó una ombra,  
 una ombra, més que res, podrida.  
 I ella espera.  
 Tots esperem,  
 amb més o menys originalitat.  
 Però ella no ho sap i per això no plora.  
 Ni tan sols quan es morirà no ploraria.  
 O probablement no es morirà mai.  
 ¿En direm alienació?  
 Vostè mateix!  
 Quan la nit la imita, ella se'n torna a casa.  
 El carrer, aleshores, s'acumula,  
 sens dubte, o cau contra l'aire.  
 Algú—un matrimoni, un metge,  
 un que ve de bernoliar-se—la veu  
 i murmura  
 o pensa:  
 "Putà!".  
 I ella passa cap a l'altre llit, el darrer, el seu,  
 desert, enmig del silenci, a esperar dormint,





## El pas definitiu cap a una poesia antilírica

Quan comentàvem *Ofici de difunt*, adduíem una sèrie de motius que revelaven un gir inesperat en la poesia de Fuster, advingut sobretot de la mà del surrealisme, que, si bé no era una novetat en la seua poesia, la sistematicitat amb què l'incorporà marcava una distància real amb els primers poemaris, més lírics i amb una clara predominança de la temàtica amorosa. S'hi posaven en joc recursos retòrics diferents com la ironia i l'ús d'un lèxic col·loquial que, en no poques ocasions, esdevenia deliberadament vulgar. No eren els únics recursos, però sí, potser, els més visibles. Això ens féu optar per l'etiqueta de «poesia antilírica», perquè se situa als antípodes de la poesia lírica. El terme, per dissort, evidencia la manca d'un altre millor, ja que tracta de definir o de conceptualitzar una realitat a través d'una negació. Dit en altres paraules: és una poesia feta a la contra, és clar, d'un mateix, de Fuster mateix. Així i tot, convé recordar que el canvi encara no era complet, tot i que ja s'havia iniciat amb certs poemes de *Terra en la boca*. No serà fins «Elegia a Rabelais» i *Poemes per fer* que es confirme amb rotunditat, entre altres coses per l'abandó de formes mètriques clàssiques, com ara el decasíl·lab, que encara es manté en *Ofici de difunt*. En canvi, en *Poemes per fer*, deslligat per fi del llast de la mètrica, la seua dicció es torna més experimental i truculenta, tal com afirma en el *Diari 1952-1960*:

Després, embafat de decasíl·labs, vaig redactar unes quantes altres coses, que, posats a qualificar-les de «poemes», vaig designar-les amb l'etiqueta genèrica de *Poemes per fer*. Eren, si fa no fa, com l'elegia a Rabelais. Potser més barrocs, més experimentals, més truculents alhora. Aquests «poemes per fer» van arribar a la censura, i en tornaren tan mutilats, que vaig desistir d'imprimir-los. Més tard, quan els aires semblaven bufar d'un altre quadrant, hauria pogut exhumar-los, com l'*Ofici de difunt*, i treure'ls al públic. El meu amic Jaume Pla encara m'ho proposava fa un parell d'anys. Però la idea ja no em seduïa. Aquells versos, editats quan pertocava, acabats d'escriure, tal vegada haurien tingut algun sentit. Passada la saó ja resultaven, o haurien resultat, fora de lloc. (Fuster 2002a: 377)

Així les coses, la renúncia programàtica tant a la mètrica com al ritme, unida a la presència constant de la ironia, la inclusió de cacofonies, la persistència en el llenguatge groller i el prosaisme de les enumeracions inacabables, situen Fuster a l'avantsala de l'abandó de la poesia. A més, des del títol, se suggereix una poesia fronterera, de difícil

catalogació, que insinua la deixadesa o la desídia de qui ha desistit en l'esforç de fer ascendir el magma del fons a la superfície de la forma, que queda relegada a un segon pla. Prima la idea sobre la tècnica, i, consegüentment, l'acostament al discurs assagístic és cada vegada més obvi. En abandonar l'impuls harmonitzador de la mètrica, les idees es diposen lliurement, sense les traves encotilladores de qui es veu obligat a metritzar la sintaxi.

### *L'absurditat de viure sense esperança*

Si tenen una característica en comú les sis composicions reunides en *Poemes per fer*, al marge de l'absència de mètrica regular, és la visió desesperançada de la vida, que desemboca, inexorablement, en l'absurditat de l'existència humana. En aquest sentit, l'abandó formal dels poemes es correspon amb la desídia vital que transmeten. De fet, si en *Ofici de difunt* encara es detectava un mínim conat de lluita entre l'afany de mort i la paraula poètica com a taula de salvació, ara la negació de la vida sembla total. Abolida la voluntat de denúncia i de crítica social, i desestimada la resposta del suïcidi, s'imposa la inèrcia –paradoxalment paralitzant– de viure sense sentit, sense esperança. Únicament el primer poema, «Material per a un sonet», és capaç de recuperar en l'adult la capacitat de commoure's evocant l'infant que fou. El fragment que reproduïm a continuació n'és una mostra immillorable:

A vegades, enmig de la corbata,  
o quan m'afaito,  
o com ara a propòsit del Nadal,  
tallant-me la conversa,  
retornes amb una llàgrima.  
Amb una llàgrima retornen  
la mar, el barquillero, el meu sobrepellís d'escolà  
i el dit amb què em furgava el nas,  
i la suor dels dijous,  
i un amic meu que era expòsit i que després va desaparèixer,  
i fins i tot un cavall benèfic  
més de cartó que no pas de cartó,  
amb tot el que aquestes coses tenen de Nadal,  
de canelobre viu, d'oreig expectorant,

i això em restitueix  
al meu país de portes de portes sense pany,  
irreproduïble,  
i me'n declara l'exili.

(vv. 94-111)

La connexió amb «Infant que jo vaig ésser», de *Terra en la boca*, és ben evident, però des d'una òptica diferent, ja que el poeta no evoca la infantesa amb premeditació. Els records l'assalten sense avís, en un instant de quotidiana solitud, sense la necessitat d'un objecte que propicie el tòpic del *lacrimae rerum*. És aleshores, en aquests moments inesperats, quan l'adult pren consciència de l'exili de la infantesa i gira l'esguard envers ell amb un pòsit que barreja la nostàlgia de qui ja no podrà recuperar el temps passat i la culpabilitat de qui sent que ha traït la puresa de la infantesa:

Però sempre miraré  
cap a tu,  
ombra meva,  
infant,  
platja interceptada!

(vv. 129-133)

Per bé que la infantesa és una platja interceptada a la qual no pot retornar l'adult, li queda el consol de contemplar-la des de la distància, consol que és negat al personatge del següent poema, «La vídua», que descriu la desolació i la desesperança de la dona que no accepta la vida sense l'existència del marit, tal com llegim en els versos següents:

Aquell home la tocava  
i una cendra infinita revenia  
als ulls del veïnat,  
i el món era en ordre,  
i l'ordre queia sobre l'argelaga i l'eximí.  
Per què? Per què? Per què?

(vv. 35-40)

Incapaç d'acarar el futur ni de viure del records, la vídua deambula per un món que ha fet fallida i no pot o no sap recompondre. Això la mena a un estat d'irritació que, progressivament, deixa pas a la resignació compungida de qui, com llegim en els versos finals, esgotada de tant queixar-se, «camina cap a casa / a fer punt de ganxo.» El tercer poema, «L'odi», aprofundeix en la buidor de «La vídua», amb el matís important que el tedi, metaforitzat en el diumenge de tarda, transforma el desassossec existencial en un odi injustificat envers el proïsme que és declarat sense ambages:

Jo us proposo d'odiar poc a poc,  
triant-ne l'objecte.  
Odiar delicadament,  
sí, com es degolla,  
com qui evoca un horror sobre un poal.  
Odiar el proïsme,  
no per lladre ni per res  
(ni perquè furtés la capa a ningú),  
sinó per ésser proïsme,  
perquè no ha volgut ésser una altra qüestió.

(vv. 48-57)

Fins i tot, el poeta afirma que l'odi projectat sobre els altres és saludable revertir-lo contra un mateix. En definitiva, advoca per l'acció gratuïta d'odiar, que arriba al moment climàtic en l'apel·lació final al lector, a qui el poeta expressarà el seu odi, tot i proposant-li que trie, també, la seua manera particular d'odiar. Altrament, si en aquest poema la vacuïtat quotidiana i la manca d'estímuls desferma l'odi indiscriminat, en «La cigarreta, l'hora» provoca l'alienació de la prostituta que entrega el cos sistemàticament, a la mateixa hora i el mateix lloc, als clients de sempre, enumerats en un dels inventaris típics que fa servir Fuster amb la finalitat d'emfasitzar el prosaisme i la sordidesa de la situació evocada. L'atac a la doble moral, és clar, no podia ser permès per la censura, que suprimí el poema sencer. Amb tot, la constatació, inquietant i penetrant, parteix de l'alienació individual de la prostituta com a reflex de l'estat de descomposició social.

Vist l'estat de putrefacció i corrupció moral, és impensable proposar un discurs regeneracionista. Ja no hi ha dialèctica possible, si de cas la perversió de les paraules, ni tan sols la subversió a través de la ironia. En conseqüència, l'absurd total és l'aposta de

«Profanació de Hegel»: la desintegració semàntica i sintàctica del discurs i l'enaltiment del retoricisme sense contingut. El poeta profana l'esquema dialèctic hegelian, del qual se serveix per no arribar enlloc, creant infinites antítesis que contradiuen tesis inverosímils sense aspirar a la refundació sintètica. Fet i fet, una cascada indeturable d'enunciacions contradictòries, paradoxals i absurdes, que enllaça amb l'últim poema, «El Museu», que mostra el desprestigi de la cultura com a reflex d'un món abocat a una existència sense sentit.





## **2.7. POESIA DE CIRCUMSTÀNCIA**



### 2.7.1. POEMES PUBLICATS EN PREMSA EN ELS ANYS CINQUANTA

---

#### «Goig de desemparat», *Levante* (1-VI-1952)<sup>163</sup>

Fuster guanyà amb aquest poema la «Corona Poética en loor de Nuestra Señora de los Desamparados», convocada pel periòdic *Levante* el 1952, un premi al qual es van presentar un nombre considerable d'originals. A part del guanyador, el jurat va fer dues distincions més: Joan Carrillo, que va quedar en segon lloc per «Petita conversa amb la Mare dels Desemparats», i Carles Salvador, que obtingué el tercer lloc per «Llaors y prec a la nostra Patrona».<sup>164</sup> Els jurat estava compost pel baró de San Petrillo, José Caruana Reig, com a president, i José Barberà Armelles, José María Belarte Vicent i José Ombuena Antiñolo, com a vocals. El veredict, acordat per unanimitat, fou emés el 30 de maig de 1952, i les tres composicions premiades es publicaren l'1 de juny de 1952 en la secció «Mundo literario». La nota del jurat valorava així l'obra guanyadora:

El de Joan Fuster, seleccionado en primer lugar, es una pequeña obra maestra, tanto por el donaire y la pulcritud en el decir, como por la cálida intensidad de su pensamiento. *Levante* está orgulloso de que una composición así encabece su corona Poética ofrendada a la Madre de los Desamparados; y se siente igualmente orgulloso de contribuir a la consagración de un poeta joven, inspiradísimo y cultivado, capaz de infundir actualidad perenne a formas poéticas colmadas de resonancias del más puro Ausiàs March. Quien crea que hay hipérbole en nuestro juicio, hará bien repasando el bellísimo poema. Desde la idea central –la del gozo del desamparado– hasta un mesurado florecer de imágenes que no son simple pirotecnia verbal, sino expresión de un pensamiento hondo y vivo, todo es en «Goig de desemparat» hallazgo y creación, sin escoria de tópicos, y con sumisión a una métrica de la más clara y antigua estirpe valenciana. Versos lapidarios, densos, entrañables y hermosos abundan en el poema: hallazgos felicísimos como aquel «ni si els ossos em pesen o l'amor», o «tal la rosa, esculpida pel neguit», prestigian cumplidamente el numen de un poeta al que se le pueden dedicar ya los mejores augurios. (*Levante* 1-VI-1952: 6)

Encara que els goigs –també cobles, lloars, clamors, súplices o pregàries– són una derivació formal de la dansa trobadoresca, l'aspecte que més seduïa Fuster era la possibilitat d'actualitzar una de les manifestacions poètiques religioses més presents en

---

<sup>163</sup> També ha estat inclòs en el *Llibre de la Mare de Déu. Eucologi de Maria* (Fuster 1954c: 75), en *Obra pia* (Fuster 1989a: 15-17) i en el primer volum de l'*Obra completa* (Fuster 2002a: 179-181).

<sup>164</sup> Gràcies al premi, Fuster inicià una col·laboració quinzenal en les pàgines culturals del *Levante*, que, a partir de la creació del suplement «València», fou d'una periodicitat setmanal, des de 1954 fins a 1963.

els territoris catalans des de finals del segle XV. De fet, en emprar el decasíl·lab, ja no s'ajusta de manera estricta a la preceptiva resumida per Josep Bargalló (2007: 184), que es distingeix per una sèrie de trets formals que Fuster no segueix, com ara l'ús preferent de l'heptasíl·lab, l'entrada de quatre versos amb rima encadenada o creuada i l'extensió d'entre cinc i vint-i-cinc estrofes de sis, set o vuit versos cadascuna. Des del punt de vista estròfic tan sols segueix, parcialment, el precepte de la retronxa que reпрén els dos darrers versos de l'entrada, però sense lligar les dues darreres rimes. A més, no inclou la tornada final formada per una quarteta que rima com l'entrada inicial i comprén els dos versos de refrany o les dues darreres rimes. Per tant, tan sols s'ajusta a l'isosil·labisme i a la temàtica mariana.

El poema és una suite<sup>165</sup> estructurada en tres peces, cadascuna de les quals està formada per tres quartets i un díptic final, a mode de retronxa. La progressió temàtica és ascendent i desemboca en un clímax místic. En aquest sentit, el poema evoluciona del desconhort inicial del devot que s'encomana a la Mare de Déu –anomenada «Senyora» o amb el pronom «Vós»– al goig que experimenta quan l'acull als seus braços, lliure de les tribulacions que el neguitejaven. És un goig secret, però, que ja sentia en el simple fet d'encomanar-se a la Mare de Déu. En la primera peça, destaquen les dues primeres estrofes per l'emotivitat amb què expressa el desassossec que l'envaeix:

No sé si encara em queda, vida endins,  
algun silenci ver, algún conhort;  
jo no sé si són foc o són camins  
les coses que m'aboquen al record.

No sé si em venç la por o el cansament  
de sentir-me arrel nova d'amargor,  
no sé si visc o visc furtivament,  
ni si els ossos em pesen o l'amor.

El poeta, malgrat mostrar-se abatut, sent l'estrany goig –marquià– de mostrar-se així davant la Senyora. I per bé que, en la segona peça de la suite, cerca en ella «un glop de claredat» (v. 5), desitja mostrar-se als seus ulls com més desemparat millor, tal com llegim en el díptic final:

---

<sup>165</sup> Entenem per suite el conjunt de textos poètics lligats per una temàtica comuna.

Car junt a Vós, Senyora, ¿no guanyem  
en la desesperança el goig extrem?

No és fins la tercera i última peça que el poeta expressa, ara sí, el goig de sentir-se acollit per la Mare de Déu, que, amb la seua dolça mà, li ofereix «la lleialtat d'un port / on calmar el dolor quotidià.» (vv. 7-8). Certament, és tracta d'un poema dens i subtil que evoca ressons de l'amor trobadoresc, amb un fil argumentatiu ben desenvolupat i un domini tècnic admirable per la musicalitat dels decasíl·labs, les rimes gens forçades i la disposició estròfica en tres quartets i un díptic final que sembla la d'un sonet fragmentat.

**«Glossa o joguina davant d'un betlemet imaginari», *Las Provincias* (28-XII-1952)<sup>166</sup>**

El poema es publicà en la portada del diari *Las Provincias* del 28 de desembre de 1952, il·lustrat amb un betlem en què apareix, a l'angle superior esquerre, l'àngel i el Jesuset recolzat sobre la falda de la Maria i, a sota, Sant Josep caminant enmig d'una nevada. El poema parteix d'una nadala popular suecana que Fuster interpreta, ara sí, d'acord amb la preceptiva mètrica de la glossa. En aquest sentit, està encapçalat per una entrada de quatre heptasíl·labs que presenta el tema glossat, seguida de quatre estrofes de set, vuit, nou i deu versos respectivament. Les estrofes, tal com estableix la tradició, segueixen el patró mètric de l'entrada, tancant-se amb la inclusió successiva de cada un dels versos del respòs inicial o entrada. En última instància, cal deixar constància que, en compondre la nadala, Fuster respecta el caràcter popularitzant de la composició.

El poema narra la travessia solitària de Sant Josep per «sendes de serradura» (v. 1) amb «el cor obert i dolça passa» (v. 2). Així, alegre i decidit, «assajant una cançó» (v. 8), es dirigeix a comprar un ronyonet perquè façen molt bona llet els pits de Maria, que «partera i virginal, / pensa un llarg dolor quiet / mentre agrunsa el Jesuset» (v. 25-27). Empesa per la musicalitat dels heptasíl·labs, la narració avança àgil, com tocada per una mena d'innocència candorosa, fins que Maria és adjectivada amb l'oxímoron bellíssim de «partera i virginal». La malícia irònica, però, és momentània i Fuster reprén el relat amb el candor inicial, com qui deixa córrer un assumpte que no paga la pena de posar en entredit. El resultat és d'una tendresa tan commovedora que el lector també ho passa per

---

<sup>166</sup> El poema ha estat inclòs en *Obra pia* (Fuster 1989a: 18-19), amb data errònia, i en el primer volum de l'*Obra completa* (Fuster 2002a: 183).

alt i, còmplice del poeta, es deixa dur per l'esperit del Nadal.

«Elx en el seu misteri», *Festa d'Elig*, 16 (1956)<sup>167</sup>

Si Fuster s'interessà pel predicador valencià més important en l'època medieval, sant Vicent Ferrer, també ho féu per una litúrgia catòlica cabdal al País Valencià com el Misteri d'Elx, també amb data de naixement a l'Edat Mitjana. Siga com siga, l'atractiu màgic del ritu ancestral captivà pregonament Fuster fins al punt d'escriure un poema quan ja havia abandonat la poesia. Recordem que, a partir del 1954, Fuster solament tornarà a escriure poesia, per encàrrec, com a col·laboracions culturals i artístiques o per a actes commemoratius. Per a la festa il·licitana no només va escriure un poema, sinó diversos articles en castellà per a la mateixa revista, *Festa d'Elig*.<sup>168</sup> En part, l'admiració pel Misteri provenia de la fidelitat amb què s'havia conservat la tradició en una ciutat que començava créixer a un ritme considerable a nivell econòmic i demogràfic (Fuster 1986: 14). A més del component musical, l'aspecte que més el seduïa del Misteri era el text literari, en tant que document lingüístic testimonial. Aquest interès filològic el posà en relleu en l'article «Sobre el text literari del Misteri» en què reflexiona sobre la conveniència de resseguir la lectura del text cantat alhora que s'hi representa el Misteri (Fuster 1986: 16).

En definitiva, és una celebració religiosa medieval, genuïnament valenciana, que li interessava en conjunt. Per aquest motiu col·laborà en *Festa d'Elig*,<sup>169</sup> una publicació anual miscel·lània, centrada en la divulgació i difusió del Misteri d'Elx, però també en l'estudi d'aspectes històrics de la ciutat. Com d'habitud en les revistes festives populars, les pàgines inicials i finals contenien anuncis publicitaris d'empreses i comerços locals mentre que els continguts culturals s'agrupaven en les pàgines centrals, que s'iniciaven amb l'editorial i seguien amb les col·laboracions, sovint acompanyades de fotografies en blanc i negre o d'il·lustracions a color. Majoritàriament, els textos estaven escrits en

---

<sup>167</sup> També ha estat inclòs en *Obra pia* (Fuster 1989a: 21) i en el primer volum de l'*Obra completa* (Fuster 2002a: 183).

<sup>168</sup> Fuster va escriure, entre 1957 i 1962, quatre articles per a la revista *Festa d'Elig*, reeditats i traduïts al català amb el títol de «Quatre notes sobre la *Festa d'Elx*», que s'incorporaren en el llibre col·lectiu *Món i Misteri de la Festa d'Elx* (Fuster 1986: 13-21).

<sup>169</sup> La revista s'editava en el mes d'agost i el títol complet de l'edició de 1956 era *Festa d'Elig. En el año XVI de su restauración después de la cruzada bajo el patrocinio del Excelentísimo Ayuntamiento con la colaboración del Patronato Nacional del «Misterio de Elche»*.

castellà, amb una presència gens menyspreable d'articles traduïts a l'anglès, el francès i l'alemany. El català, en canvi, es reservava puntualment per a composicions poètiques sobre el Misteri. De fet, Fuster fou l'únic autor en català en l'edició de 1956. La nòmina de col·laboradors era variada i es nodria de membres de la Real Academia Española i la Real Academia de Belles Arts de San Fernando, representants de diverses institucions eclesiàstiques i governamentals i escriptors, historiadors i intel·lectuals com Francesc Almela i Vives, Jaime Capmany, Rafael Ferreres i el mateix Fuster, entre altres.

«Elx en el seu misteri» és un sonet que presenta una rima consonant segons la combinació *ABAB ABAB CDD CEE* i està confeccionat en els decasíl·labs amb accent a la sisena que feia servir Fuster amb assiduitat per als encàrrecs, atès que era un metre que dominava amb facilitat. El sonet serveix d'apunt a un dibuix de T. Martínez Blasco de la Basílica de Santa Maria que representa la davallada de l'*araceli*, que té lloc en la primera jornada del Misteri, la «Vespra», el 14 d'agost. L'escena representa les portes del cel obrint-se i cinc àngels que hi davallen cantant a la Mare de Déu. Una vegada avall, prenen l'ànima de Maria, que jau morta, i pugen de nou entonant els mateixos càntics. La recreació poètica de Fuster, centrada en aquest instant, es distingeix per la presència destacada d'elements auditius de la cerimònia litúrgica, com ara el repic de campanes i el cant dels àngels que recerquen l'ànima morta de Maria, o de símbols identificatius del Misteri i la ciutat d'Elx, com ara les palmes mogudes per l'aire sensual d'agost, que fa sentir al poeta la terra més dolça i breu. En certa manera, és la mateixa sensació sonora, visual i emotiva evocada en un article de títol homònim al poema, tres anys després, en la mateixa revista:

Cada un dels seus elements, per ell mateix, ja sedueix i admira. Potser la música, serà el que més i amb raó. [...] La monodia arcaica de les Maries i de l'Àngel, les cançons populars i els ritmes gregorians que l'instint musical autòcton s'apropia i recrea, les adaptacions del segle XVI, tot queda articulats en una estupenda i inescapable arquitectura sonora, entranyablement racional per brillant i bigarrada. I amb la música, l'escenografia. L'acció del Misteri extreta del llegendari bíblic, demanava una versió moguda i espectacular, i en l'enorme espai de l'església de Santa Maria, des de la porta d'entrada a la mitjataronja, una permanent i vistosa successió d'acrobàcies i de trucs certifica la profunda intuïció teatral dels homes d'Elx. I encara hi ha el text: les velles paraules valencianes, de dolça fonètica i sabor ancestral, duen el concepte i l'esperança que animava la fe dels pecadors en la clemència de Maria... (Fuster 1986: 18)

## 2.7.2. POEMES PUBLICATS EN LLIBRES COL·LECTIUS

---

### «Tu ets», dins *Homenatge a Xavier Casp* (1949)<sup>170</sup>

Des que Xavier Casp publicà el 1943 el primer poemari en Torre, l'editorial que fundà el mateix any amb Miquel Adlert, es consolidà com un dels valors emergents de la poesia catalana del País Valencià en la postguerra. Així, en els anys quaranta publicà tres llibres de versos en la seua editorial –*Volar* (1943), *La inquietud en calma* (1945) i *Jo sense tu* (1948)– i el 1949 lliurà un altre llibre, *Aires de cançó*, a l'editorial catalana Barcino, que el va publicar l'any següent. A més de la tradició postsymbolista, la seua poesia es caracteritzava per ser intel·lectualista i minoritària, i tenia com a referents més pròxims els poetes catalans Josep M. López-Picó i Josep Carner.

L'orientació poètica de Casp contrastava amb el populisme del Carles Salvador de postguerra, que proposava un retorn a Llorente i un model basat en la poesia «fàcil i exterior» de Josep Maria de Sagarra.<sup>171</sup> La divergència entre els dos poetes valencians, en principi estètica, originà alguns enfrontaments dialèctics –més aviat pocs– i crítiques –més o menys encobertes. De fet, el volum col·lectiu *Homenatge a Xavier Casp* sorgeix com a resposta del grup Torre, potser pueril i excessiva, a l'article de Carles Salvador «De *Llàntia viva* a *La llum tremolosa*», publicat el 9 d'octubre de 1948 en la secció «Letras valencianas», del diari *Las Provincias*. En l'article, Salvador afirmava que entre 1947 i 1948 sols es publicaren dos poemaris en català dignes d'atenció al País Valencià: *Llàntia viva* (1947), de Bernat Artola, i *La llum tremolosa* (1948), de Francesc Almela i Vives. La crítica a Casp, que havia publicat *Jo sense tu* en el període citat, és evident en els fragments següents, que incideixen en la desacreditació de la poesia intel·lectualista que practicava:

He aquí dos libros de poemas. El primero, de Artola Tomás, editado en 1947; el segundo, de Almela i Vives, editado en 1948. Dos castellanenses, dos universitarios, dos grandes líricos con profunda formación humanística. De un libro a otro libro no se ha publicado en Valencia, en verso valenciano, nada que valga la pena.

[...] La introspección necessita tanto de la claridad que el poeta que la practique y no la alcance

---

<sup>170</sup> També ha estat inclòs en el primer volum de l'*Obra completa* (Fuster 2002a: 201-202).

<sup>171</sup> Per a més informació, podeu consultar l'article de Fuster «Poesía valenciana actual», publicat a inicis de 1949 en la revista *Verbo* (Fuster 1949i: 28-29).



serà, además de oscuro, poeta mediocre.

[...] La poesía de Almela i Vives es cosa muy seria, mucho más seria y más formal, mucho más entera y sincera que la de tantos poetas que se creen formales y serios porque son incapaces de sonreír y de ironizar la Vida.

Toda la obra poética de Almela i Vives, como la de Artola Tomás, humana y perfecta. *La llum tremolosa* parece fría, como la trilogía de Artola Tomás, porque no va disfrazada con dicciones de oropel, con papelitos oscuros de verbena intelectualista. (Salvador 1948c: 8)

Com era d'esperar, l'article de Salvador desencadenà nombroses reaccions en els escriptors afins a l'editorial Torre, entre les quals es compta la de Fuster, segons consta en la carta que Adlert envià a Fuster el 19 d'octubre de 1948:

Ens va satisfer moltíssim la teua tarja a Casp; a ell li va emocionar pel que té d'adhesió i desagravi per part d'un amic, doncs encara que a tu també t'arriba la catilinària, i Ciceró em perdone, ben bé se sap que l'article va contra Casp. Efectivament aquestes coses amb tan poca solfa, produïxen l'efecte contrari al que es pretén: Casp ha rebut una seda d'adhesions i desagris, molts d'ells indignats contra l'autor del «treball» perquè veritablement sí deu haver-li costat treball escriure una cosa així que ha causat tanta admiració i que el Pare Bertran va qualificar de «berrinche» de Carles Salvador.

Es va parlar de donar-li un sopar a Casp i que estiguera el local engalanat amb fanalets de berbena. Ja et diré el que hi haja d'això. (Fuster 2005c: 265-266)

Casp també comentà amb Fuster la seua opinió sobre l'article de Carles Salvador i les adhesions rebudes per part dels amics, que duïen camí de concretar-se en un sopar. Així, en la carta del 27 d'octubre de 1948, li agràia la mostra de suport i li argumentava com d'injustificat era l'atac rebut tenint en compte que, un any abans, Salvador lloava la poesia de Fuster en l'article «Un nuevo poeta», publicat el 10 de maig de 1947 en *Las Provincias*. Al capdavall, Casp volia assegurar-sel'adhesió de Fuster, ja que se suposava que ambdós escrivien un mateix tipus de poesia. Veiem com li ho explicava en la carta citada amb una dosi considerable d'ironia:

Així demostra aquest capdavanter «llorentista», que té una perfecta noció del «llorentisme», puix no cap dubte que tant la teua poesia com la meua obeïxen a una estètica «llorentista»; o siga que el teu *Sobre Narcís* és una reminiscència de l'«Arròs en fesols i naps», com el meu *Jo sense tu* és un eco de les «Cartes de Soldat»

[...] No sabrà el culto don C. S. [Carles Salvador] que el seu article ha estat un dels més inesperats triomfs meus, puix he rebut un seguici d'«adhesions» que àdhuc volien acabar fent-me un sopar

d'homenatge (sopar per tal que fos més públic notat). No me'l faran per fi, pel meu profund i recent dol i perquè l'homenatge que més m'ha satisfet és el de les manifestacions rebudes. No vull amagar-te que la teua m'ha estat de les més estimades, perquè si tothom ha cregut que tal article no ha estat escrit per lloar llàntia viva ni *La llum tremolosa* sinó per clavar-se amb mi, és cert que sabent-ho o sense saber-ho, també és un atac a tu. Són incomprendibles aquelles campanades al vol de quan «et va descobrir», si resulta que tot són (tant en tu com en mi, és clar) farolitos verbeneros. Però bé, la cosa no té importància per ella en si, sinó pel que significa l'ambient. Si vol rosegar-se els punys, per mi quan acabe amb els de davant, pot continuar amb els de darrere. (Fuster 2005c: 84-85)

Aquestes paraules tingueren l'efecte desitjat en Fuster, que, a més de la tarja de suport, va escriure un article en defensa de Casp que no li publicaren en *Las Provincias*, tal com queda reflectit en la carta d'Adlert a Fuster del 9 de novembre de 1948:

Efectivament, respecte a l'article de Salvador, estem d'acord amb tu; ens ha agradat l'article «non nato» i veritablement t'has passat en aquesta ocasió d'optimista, perquè precisament quan va publicar-se dit article (*passer le mot*) vaig dir-li poc més o menys a Casp que jo haguera escrit una rèplica si haguera pensat que podia tindre publicació, però que no ho feia perquè coneixia perfectament la manera de pensar (si és que això és pensar) de Llorente, i tenia la seguretat absoluta que no el publicaria. Ara bé, amb motiu d'aquesta eixida de Salvador, ha sorgit la idea de fer a Casp l'homenatge que des de fa molt de temps se li deu, així és que estem replegant adhesions per a fer un dinar en dia de diumenge o un soipar en dia feiner, amb oferiment que volen que el faça jo, i les coses que els concurrents vullguen llegir; a més crec que perquè reste alguna constància, oferir-li un pergami amb les nostres signatures, i naturalment, la taula tindrà uns quants fanalets a la veneciana, amb els quals tu has simbolitzat la llum que manca a determinades persones per a comprendre la poesia moderna. (Fuster 2005c: 268-269)

Vista la transcendència de l'article de Salvador –si tenim en compte les reduïdes dimensions del món literari valencià–, des de l'editorial Torre, amb Adlert al capdavant, començaren a pensar en la possibilitat d'editar un llibre col·lectiu per homenatjar Casp, tal com llegim en la carta que Adlert envià a Fuster el 18 de novembre de 1948:

Vaig pensar (ja saps que de quan en quan tinc el costum de pensar –altres en tenen uns altres més roïns–) i al grup els va semblar millor, que en lloc de l'àpat, cosa vulgar, consistira l'homenatge en l'edició d'una *plaque* amb originals dedicats a Casp.

[...] Com veuràs, aquesta modalitat té grans avantatges sobre la que es pensà a primeries: menys vulgaritat; possibilitat d'adhesió dels de fora; salvar la qüestió de delicadesa que, pel dol de l'homenatjat, es plantejava amb l'àpat; fer el valencianisme que sempre suposa l'edició d'un llibre;

la permanència de l'homenatge; el nombre il·limitat d'adherits i finalment la impossibilitat de fingides adhesions, dels que dient que anirien a l'àpat, no acudirien pretextant alguna cosa. (Fuster 2005c: 272-273)

Inicialment, Fuster pretenia col·laborar en el llibre d'homenatge a Casp amb un text en prosa, potser l'article no publicat, però Adlert el reconduí en la carta del 27 de novembre de 1948 (Fuster 2005c: 276-278) perquè participara amb un poema. El que és innegable és que va escriure el poema a marxes forçades, ja que el projecte es concretà en temps rècord. De fet, entre l'article de Carles Salvador, que aparegué en premsa el 9 d'octubre de 1948, i l'*Homenatge a Xavier Casp*, imprès el 2 de febrer de l'any següent, no passaren ni quatre mesos. El llibre tingué un tiratge de cinquanta exemplars en paper de fil verjurat –numerats, nominats i signats per l'homenatjat– i l'edició no era venal, ja que els exemplars, del número 1 al 43, estaven reservats per als col·laboradors, i del 44 al 50, per a l'homenatjat. Com a responsable de l'edició del llibre, Adlert signava el text introductori, titulat «Oferiment», en què es reivindicava com el primer coneixedor de la poesia de Casp i el seu defensor més aferrissat:

Amic: Heus-me ací, empenyat pels nostres amics, que saben la nostra íntima amistat i la nostra identificació i, precisament per això, col·locat al davant d'aquest emocionant esplet de veus amigues que t'expressen llur adhesió i estima; i t'assegure que em sent cohibit, no pel lloc primer, sempre tan esborronador, però al que ja m'havia resignat, puix a ell em duia, per l'ordre alfabètic, el cognom, si no m'hagueren llançat els amics, sinó perquè allò que jo diga de tu, tem que pugui semblar producte de l'apassionament de la nostra amistat, que m'ha dut a encetar aquest homenatge, fent-te ofrena d'ell. Però em refie dels Proverbis quan diuen que «qui parla d'allò que sap, expressa la justícia», i exactament la mateixa raó que m'ha dut a ocupar la davantera, em fa saber de tu i em féu saber primer que ningú dels teus versos en els que immediatament vaig creure, així mateix primer que ningú; i això ja em justifica també un tant, de la prioritat que m'ha estat concedida per a dir-te que acceptes aquest homenatge d'amistat i admiració, que et retem per tu i per la teua obra. (Adlert 1949: 9)

Si obviem les absències intencionades de Carles Salvador, Francesc Almela i Vives i Bernat Artola, l'homenatge reuní la pràctica totalitat del món literari valencià, amb una presència majoritària dels autors de Torre i una representació considerable d'escriptors catalans i illencs. Els col·laboradors podien optar per escriure poemes o textos curts en prosa. Entre els primers hi havia Fuster, Santiago Bru i Vidal, Vicent Casp, Miquel Dolç, Lluís Margarit i Rafael Villar; i entre els segons, Sanchis Guarner,

Josep Giner, Francesc Bort, Francesc Navarro, Josep Sanç i Moia i Joan Garcia Rigal. A més, cal afegir-hi l'adhesió conjunta dels escriptors catalans, signada, entre altres, per Ramon Aramon, Miquel Batllori, Joan Baptista Bertran, Jaume Bofill i Ferro, Pere Bohigas, Joan Esterlich, Josep Lleonart, Miquel Llor, Josep Maria López-Picó, Marià Manent, Carles Riba i Octavi Saltor. Així mateix, l'adhesió dels escriptors illencs comptava amb les signatures d'escriptors com Francesc de Borja Moll, Guillem Colom, Miquel Arbona i els germans Bartomeu i Miquel Forteza.

L'aportació de Fuster al llibre fou «Tu ets», un poema requerit i executat amb urgència que no recuperà en cap poemari posterior. Escrit en decasíl·labs blancs amb accent a la sisena, es tracta de la típica oda o poema de lloança, amb la particularitat que el destinatari, Xavier Casp, no és referit amb el nom propi, sinó amb el pronom personal «tu». L'ús pronominal produeix un efecte de proximitat a l'homenatjat, que és introduït a través de la construcció sintàctica «Tu ets dels qui». Així, focalitza la importància del personatge, que sobresurt d'entre la multitud, i li permet enumerar les qualitats que el fan mereixedor de la lloança. Per a Fuster, el Casp de finals dels anys quaranta era un dels personatges claus en el guiatge de la societat civil valenciana, qui havia de dir el retorn de l'esperança i la sendera del futur. Era, al capdavant, el poeta capaç de trobar la saba autèntica de la llengua oblidada, recuperar-la per al cant i entregar-la a la resta de poetes perquè es retroben en ella, com declara en el fragment següent:

Si Déu va fer-te el do de la paraula  
Segura, si et deixà ple de certeses,  
fou per a això, perquè ens obrissis l'aire  
a on poder cantar també nosaltres,  
des d'on organitzar records i lluita;  
fou per a això, perquè ens donessis l'ànima  
a poc a poc, tenaçment escandida  
com un vers més; potser perquè ens trobéssim.

(vv. 15-22)

«XIII Estació. Jesús, devallat, als braços de Maria», dins *Calvari líric* (1949)<sup>172</sup>

Tan sols dos mesos després de l'*Homenatge a Xavier Casp*, el 8 d'abril de 1949, l'editorial Torre publicà un altre volum col·lectiu, *Calvari líric*, en què també col·laborà Fuster. L'edició, no venal, tingué un tiratge de cinquanta exemplars numerats en paper de fil verjurat. Fou realitzada per manament del canceller secretari Guillem Hijarrubia, amb l'*imprimatur* del vicari general Jacint Argaya. El text preliminar, sense signar, es titulava «Ofrena» i, a més d'explicar amb dramatisme i solemnitat el motiu que originà el llibre, proclamava obertament l'agermanament dels territoris de parla catalana:

Enguany, Senyor, hem volgut trenar una corona líricament sentimental, amb el desig de fer-te més suau la d'espines que et trenem cada dia.

Les terres germanes que, besades per la mediterrània immensitat, mediten la teua infinitud d'infinituds, acorden les veus en una mateixa emoció pujant el Calvari, seguint-te passa a passa, abocant el cor a la teua redemptora presència dolorosament immustigable.

Accepta, Senyor, la nostra paraula dita amb la seda del silenci devot, que volem repetir a cada home de bona voluntat, en una elevació de fe, des d'aquesta impressionant commemoració de la Setmana Santa del nostre poble que s'agenolla d'amor a tu. (*Calvari líric* 1949: 7)

En efecte, com comprovarem tot seguit, els poetes que participaren en el *Calvari líric* procedien dels tres grans territoris del domini lingüístic català: el Principat, les Illes i el País Valencià. De fet, al marge de la línia editorial conservadora i catòlica, Torre es distingí, en els primers anys d'existència, per una perspectiva integradora respecte a la unitat de la llengua, una unitat vehiculada en gran part a través del sacerdot jesuïta Joan Baptista Bertran, que posà en contacte els escriptors valencians amb els cercles literaris catalans, principalment. D'altra banda, l'estructura del llibre requeria una participació relativament nombrosa, ja que commemorava el camí del Via Crucis, amb les estacions commemoratives dels passos de la pujada de Jesús de Natzaret al Calvari o Gòlgota, el pujol on segons la tradició va ser crucificat. Així, cada estació fou recreada per un autor diferent, tal com detallem en el següent quadre sinòptic:

---

<sup>172</sup> També ha estat inclòs en *Obra pia* (Fuster 1989a: 13-14) i en el primer volum de l'*Obra completa* (Fuster 2002a: 178-179).

<b>Estació</b>	<b>Autor</b>	<b>Procedència</b>
«Oració als peus de Jesús»	Joan Baptista Bertran	Catalunya
I Estació «Jesús és condemnat a mort»	Josep Sanç Moia	País Valencià
II Estació «Jesús és carregat amb la creu»	Guillem Colom	Illes Balears
III Estació «Jesús cau per primera vegada»	Vicent Casp	País Valencià
IV Estació «Jesús troba sa Mare»	Josefina Tura	Catalunya
V Estació «Jesús és ajudat pel Cirineu»	Santiago Bru i Vidal	País Valencià
VI Estació «La Verònica eixuga el rostre de Jesús»	Rafael Villar	País Valencià
VII Estació «Jesús cau per segona vegada »	Joan Barat	Catalunya
VIII Estació «Jesús parla a les dones de Jerusalem»	Llorenç Moyà Gilabert	Illes Balears
IX Estació «Jesús cau per tercera vegada»	Manuel Bertran i Oriola	Catalunya
X Estació «Jesús és despullat»	Xavier Casp	País Valencià
XI Estació «Jesús és crucificat»	Miquel Dolç	Illes Balears

XII Estació «Jesús mor»	Lluís Margarit	Catalunya
XIII Estació «Jesús, davallat, als braços de Maria»	Joan Fuster	País Valencià
XIV Estació «Jesús és sepultat»	Roser Matheu	Catalunya

En «Jesús, davallat, als braços de Maria», Fuster recreà la tretzena estació, que li fou assignada per Casp en la carta del 3 de febrer de 1949.<sup>173</sup> A més de l'encàrrec, també li comunicava els detalls del projecte, que, en principi, estava concebut per a publicar-se en format de revista, i no com un volum col·lectiu de Torre. Val la pena reproduir-ne el fragment següent en què Casp incideix en la necessitat de comptar amb la participació de poetes d'arreu del domini lingüístic català:

Ja saps que la Setmana Santa del Grau té una importància que va a més cada vegada i on els diners a mans plenes (Santa palabra!) mai no els semblen prou. Enguany m'han encarregat de dirigir literàriament una revista que hi fan i que volen que siga una cosa extraordinària; com anirà a tot luxe i podem posar bon esplet nostre, ho he acceptat. Una cosa que vull fer és un «Via Crucis líric» de poetes mallorquins, del Principat i valencians. Via Crucis que àdhuc es podrà separar de la revista si bé tornarà el cos principal d'aquesta amb millor paper i tot. He triat un bon amic per cada «estació» i voldria que tu cantares (sense música ni veu, és clar) la XIII estació, o siga el devallament de la creu i Jesús mort als braços de Maria. Em sembla que és un dels motius més profundament atractiu. Però... el vull rebre, a tot allargar, el dia 15 que ve. (Fuster 2005c: 99-100)

Com de costum, Fuster complí l'encàrrec en el termini establert i lliurà el poema d'acord amb els criteris especificats per Casp en una nota al marge de la mateixa carta, que feien referència a l'extensió, no superior als vint o trenta versos, i a l'ús del verb «devallar» en compte de «davallar», adduint l'autoritat del gramàtic Joan Coromines. El resultat fou una composició d'una trentena de decasíl·labs blancs amb accent a la sisena –

<sup>173</sup> En la nota a peu de pàgina de la carta citada, Josep Ballester cita els títols dels poemes que formen part del *Calvari líric*. Si bé anota correctament els participants, els títols no es corresponen amb els originals, que estan consignats tal com es publicaren en el quadre sinòptic adjunt.

com també és costum en Fuster– que oferien la visió commovedora del moment en què Maria bressola, compungida i amorosa, el cos sense vida del seu fill, davallat de la creu. El dramatisme i la tendresa dels tres versos inicials, que ara reproduïm, en marquen el to, que serà mantingut amb pols ferm fins al darrer vers:

I quin consol de bres, quina tendresa  
per a sempre que allarga els vostres braços,  
oh Mare en el dolor innumerable!

Malgrat el dolor infinit de Maria, descrit amb un lirisme bell i feridor, a mesura que s'aproxima el final del poema, s'insinua el moment culminant de la redempció del cos de Jesucrist. La seua passió, doncs, no ha estat en va, conclourà el poeta en el díptic final, ja que, a través d'ella, s'han expiat els pecats i s'ha redimit la humanitat sencera:

En vostra passió també la nostra  
i l'alta claredat de l'esperança

### «Un vell mira el paisatge», dins *Llibre de la vellesa* (1954)<sup>174</sup>

El llibre fou publicat per l'editorial Selecta, amb pròleg, tria i epíleg de Leandre Amigó, a qui Fuster va conèixer en la primera estada a Barcelona el 1954. Com a home de lletres –crític literari, narrador i periodista–, Amigó reconegué ben aviat les qualitats literàries de Fuster i, a més, quedà gratament sorprès després de tractar-lo personalment. La lucidesa i la vivacitat intel·lectual de Fuster, junt amb la projecció que començava a assolir al Principat com a poeta líric gràcies a *Terra en la boca* i *Escrit per al silenci*, el motivà a oferir-li la possibilitat de formar part del volum col·lectiu, tal com llegim en la carta del 26 de febrer del mateix any:

D'acord amb la conversa que tinguérem durant la vostra estada a Barcelona, us recordo que em plauria molt que m'enviessiu uns versos en elogi a la vellesa, per a l'antologia *Llibre de la vellesa*, que editarà, molt aviat, la Casa del Llibre, dintre la Biblioteca Selecta. Hauria d'ésser un sonet o

---

<sup>174</sup> També ha estat inclòs en *Set llibres de versos* (Fuster 1987: 267) i el primer volum de l'*Obra completa* (Fuster 2002a: 169). En ambdós casos, però, ha estat suprimida la dedicatòria «Homenatge a Azorín», que sí figura en el poema de *Llibre de la vellesa*.



una poesia curta, puix que, entre vers i prosa, he recollit ja molt de material. En el cas que us sigui possible atendre'm, hauria de rebre el treball abans de finalitzar el pròxim mes de març.

Entre els cercles intel·lectuals barcelonins, la vostra producció poètica i crítica causà una favorabilíssima impressió. No hi ha dubte que el vostre nom compta –i molt– entre els escriptors catalans. (Amigó 1954a: s. p.)

La «Biblioteca Selecta», que editava les creacions dels millors autors catalans en volum solts, fàcilment portables, posà en circulació una sèrie de llibres col·lectius per temàtiques com ara *Llibre de la Mare de Déu*, *Llibre de la Passió*, *Llibre de la Sardana*, *Llibre del mar*, *Llibre de la mort* i *Llibre de l'humor català*. Amigó estructurà *Llibre de la vellesa* en dues parts –poesia i prosa– que incloïen una llarga nòmina d'antologats ordenats cronològicament. Entre els poetes, hi havia autors com Ramon Llull, Ausiàs March, Jacint Verdaguer, Josep Carner, Carles Riba, Salvador Espriu, Xavier Casp i, tancant la selecció, Fuster. I en la secció dedicada als prosistes, destaca la presència de Ramon Muntaner, Joaquim Ruyra, Joan Maragall, Víctor Català, J. V. Foix i Josep Pla. A més, l'antologia es completava amb una selecció d'aforismes i refranys sobre la vellesa i un colofó que contenia un fragment de la *Carta Encíclica* de Pius XII decretant la celebració de l'Any Marià el 1954.

En «Un vell mira el paisatge», Fuster recorre, una vegada més, als decasíl·labs blancs per a escriure una peça d'encàrrec. L'ancià del poema és l'escriptor valencià José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, més conegut amb el pseudònim literari d'Azorín, que contempla un paisatge amb la nostàlgia de qui sap que està arribant al final de la vida, metaforitzada en la imatge típica del camí que es perd en l'horitzó. Així ho llegim entre els versos cinc i onze:

Els ulls inútils  
de l'ancià contemplen la cautela  
del camí que s'allarga, l'alegria  
de les fulles recents, l'infant que juga.  
L'home sent en les mans l'experiència  
feta ja tremolor, i encara espera.  
¿Quin sentit té la pau quan tot s'acaba?

Però, allò que atorga complexitat al poema és la manera com l'ancià reverteix la nostàlgia inicial i, malgrat la imminència de la mort, continua aferrant-se al misteri de la vida, o millor dit, es deixa dur pel misteri de la vida sense cap afany de desxifrar-lo, tan

sols amb la voluntat de gaudir-lo. Per això, en el fragment final, que reproduïm tot seguit, l'ancià accepta la impossibilitat de trobar una resposta convincent sobre el sentit de la vida, i ho fa amb el somriure insondable de qui ha sabut arribar a vell amb una mena de secreta senzillesa, la mateixa amb què escrivia Azorín i que Fuster admirava:

S'ho pregunta, mirant la llunyania.  
El cercle de la sang, infatigable,  
no cessa d'acudir a l'orba cita  
del moment. L'aire porta un crit o l'ombra  
d'una cançó perduda. El vell, sentint-ho,  
endevina el seu lloc. La vida passa.  
Un núvol fuig, imita un altre núvol  
vist ¿quan? ¿on? L'home calla i s'inicia  
al misteri de ser encara un home.  
I somriu. I un colom, volant, confirma  
que el blau del cel s'aguanta sobre el somni.

Potser aquesta visió poètica d'Azorín amb la vista perduda en l'horitzó, ja vell però en pau amb si mateix, vingué de nou a la ment de Fuster mentre recorria les terres del Vinalopó Mitjà, immers en l'escriptura d'*El País Valencià*. No debades, Azorín fou un dels escriptors valencians en castellà més admirats per Fuster, sempre vinculat al paisatge del seu Monòver natal, com s'aprecia en les paraules emotives que li dedicà en la guia abans esmentada:

Azorín, en su lejanía madrileña, en sus paseos por Castilla, guardó siempre fidelidad y añoranza a sutilísimas tradiciones intelectuales y estéticas de su patria nativa, y les dedicó interpretaciones llenas de penetración.

Nunca creí demasiado en la castellanidad esencial de Azorín. Cuando se llega a Monóvar uno se da cuenta de que, en realidad, Azorín es *esto*: este paisaje, esta paz, este *tempo*. (Fuster 1962b: 464)

**«A Sant Vicent Ferrer, apocalíptic, en llegir uns sermons seus», dins *Corona poètica en llaor de Sant Vicent Ferrer en el V Centenari de sa Canonització (1955)*<sup>175</sup>**

---

<sup>175</sup> També ha estat inclòs en *Obra pia* (Fuster 1989a: 20) i en el primer volum de l'*Obra completa* (Fuster 2002a: 182-183). Segons Furió i Palàcios (2002b: 942), el poema està datat en 1949 i va romandre inèdit fins la publicació del llibre el 1955.

Fuster participà amb aquest poema en el volum col·lectiu dedicat a Sant Vicent Ferrer, el patró dels valencians. El títol del llibre està anotat com apareix en la coberta, encara que en la portada n'apareix un altre, lleugerament modificat: *Corona poètica que els poetes valencians ofrenen al Pare Vicent Ferrer amb motiu del v Centenari de sa Canonització i per a record*. Malgrat tenir una ideologia esquerrana, però mogut pel seu profund catolicisme, el poeta i escultor Josep Maria Bayarri en fou l'impulsor principal. De fet, ell signà la «Crida» inicial als poetes valencians per a dur a terme l'homenatge vicentí i el «Convit i preg especials» en què demanava l'*imprimatur* de l'Arquebisbe de València, que al seu torn va escriure el «Dignum et justum est».

Entre els participants, de diverses generacions i tendències, destaca la presència de Prudenci Alcón, Martí Domínguez, Joan Lacomba, Francesc Caballero, Maria Ibars, Santiago Bru i Vidal, Almela i Vives, Ricard Santmarí, Carles Salvador, Vicent Casp i un joveníssim Vicent Andrés Estellés amb una interessantíssima «Epístola amb segell d'urgència», predecessora del poema «A Sant Vicent Ferrer», de *La nit* (1956). Sobta l'absència de Xavier Casp, que no devia mantenir relacions amb Josep Maria Bayarri, a qui considerava un escriptor deficient i barroer. Hi havia, a més, el precedent fallit de la corona poètica a la Mare de Déu dels Desemparats, promoguda també per Bayarri i en la qual Fuster participà amb un poema, molt probablement el «Goig de desemparat» que publicà el 1952 en *Levante*.<sup>176</sup>

El poema de Fuster conté quatre quartets de decasíl·labs amb accent a la sisena i consonàncies diferents segons la combinació *ABAB CDCD EFEF GHGH*. Bàsicament, és una lloança al sant que incideix en la vigència de la seua figura mitjançant l'anàfora de l'adverbi de temps «Encara» en els versos inicials de cada estrofa. Així, emfasitza la seua presència, i el redimeix de l'oblit a què són postergats els patrons llevat dels dies en què se celebren les seues festivitats. A més, en el cas de Fuster és innegable l'interés pel patró dels valencians, atés que, també el 1955, va preparar una antologia divulgativa dels sermons vicentins en la «Col·lecció Popular», de l'editorial Barcino, amb el títol de *Les pàgines escollides de Sant Vicent Ferrer*.

---

<sup>176</sup> La informació està extreta de la tercera nota a peu de pàgina de Josep Ballester a la primera carta de Fuster a Xavier Casp, sense datar (Fuster 2005c: 67).

«Dècima», dins *Corona literària oferta a la Mare de Déu de Montserrat (1957)*<sup>177</sup>

Seguint els exemples de *Calvari líric* (1949) i *Corona poètica en llaor de Sant Vicent Ferrer en el v Centenari de sa Canonització* (1955), Fuster col·laborà de nou en un volum col·lectiu de tema religiós, en aquest cas dedicat a la patrona de Catalunya. El llibre es publicà el 1957 en el segon número de la col·lecció «Biblioteca Montserrat», de Publicacions de l'Abadia de Montserrat, que ja n'havia dedicat el primer a la commemoració dels setanta-cinc anys de la Coronació de la Mare de Déu, celebrada al monestir de Montserrat el 3 de juny de 1956, en un acte de reconciliació promogut pels monjos del monestir després de la divisió de la Guerra d'Espanya. En l'acte es van llegir textos d'intel·lectuals catalans, presents i a l'exili, que foren aplegats en un llibre. Així mateix es féu el 1957, inspirats per la iniciativa de l'any anterior, segons els passatges següents de l'«Oració d'ofrena» del prevere Carles Cardó, que rememora aquell 3 de juny de 1956:

Era l'homenatge dels homes de lletres de Catalunya a la Verge de Montserrat, en el 75è aniversari de la seva coronació com a Mare dels catalans. La «Corona literària» renovava l'ofertament de la nostra literatura ja en l'any 1881, amb la «Corona poètica» que li presentà Manuel Milà i Fontanals, acompanyat de Mn. Jacint Verdaguer, Mn. Jaume Colell, Joaquim Rubió i Ors i Marian Aguiló.

Per una circular del 1er de març del 1956, un grup de literats convocava tots els altres a prendre-hi part, i expressava el desig que hi fossin representats tots els grups, totes les escoles literàries de la nostra terra, de les tendències o sentiments més diversos.

[...] I el dia 3 de juny, uns noranta escriptors pujaven la santa muntanya. Dintre de la missa solemne, celebrada per Dom Jordi M. Pinell, a la qual assistia pontificalment el Pare Abat de Montserrat, en el moment de l'ofertori, pujaren al presbiteri el Dr. Carles Cardó, els Srs. Jordi Rubió i Balaguer, Josep M. López-Picó, Josep M. de Sagarra, Carles Riba, Josep Sebastià Pons, vingut expressament per a representar-hi el Rosselló, i Mn. Josep M. Junyent.

[...] El plec de composicions presentades fou col·locat damunt de l'altar, on romangué durant la missa. I s'escaigué que en aquell mateix ofertori, una parròquia presentà en acció de gràcies a la Mare de Déu un bell esplet de fruits de la terra.

[...] Seguidament es llegí la llista dels qui havien contribuït a la «Corona literària», i es donà compte també d'aquells qui, en la impossibilitat d'assistir-hi, s'adherien a l'acte.

[...] Els literats catalans foren aquell dia hostes del monestir. Després del dinar de germanor, visitaren la casa i el monestir. (Cardó 1957: 12-13)

---

<sup>177</sup> També ha estat inclòs en *Obra pia* (Fuster 1989a: 22) i en el primer volum de l'obra completa (Fuster 2002a: 184).

Seguint la cronologia dels fragments reportats, es pot copsar l'esperit de l'acte: d'una banda, honrar els literats que realizaren l'oferiment a la Mare de Déu setanta-cinc anys abans, i de l'altra, la més important, fermar la unitat i la continuïtat de la llengua i els pobles catalans. Aquest esperit nacional no degué passar desapercebut a Fuster, que tenia l'ocasió de formar part d'una tradició literària que es distinga per un component reivindicatiu que transcendia el folklorisme arcaïtzant dels anteriors llibres col·lectius en què participà. A més, la llista de participants, extensíssima, reunia el bo i millor de la intel·lectualitat catalana del moment, procedent dels distints territoris del domini lingüístic català i, també, de l'exili americà. Entre molts altres, destaquem els noms de Ferran Soldevila, Marià i Albert Manent, Josep Maria López-Picó, Josep Carner, Agustí Bartra, Salvador Espriu, Jordi Rubió i Balaguer, Victor Català, Tomàs Garcés, Miquel Dolç, Carles Soldevila, Xavier Benguerel, Pere Calders, Òscar Samsó, Clementina Arderiu, Carles Riba, Josep M. Espinàs, Blai Bonet, Rosa Leveroni, J. V. Foix, Manuel de Pedrolo, Joan Sales, Jordi Sarsanedas, Pere Quart, Joan Perucho i un llarg etcètera fins a completar-ne més de cent seixanta.

Amb la finalitat d'ordenar una nòmina d'autors tan extensa, el llibre començava amb l'«Oferiment de la corona» i, a continuació, s'estructurava en tres blocs temàtics – «Montserrat», «Mare dels Catalans» i «Pregària i lloança»– que incloïen alhora diversos apartats. En concret, la «Dècima» de Fuster s'insertà en el bloc dedicat a «Montserrat», ja que es tracta d'una composició que remarca la significació espiritual de la muntanya catalana. Salvant les distàncies evidents, s'hi detecta cert paral·lelisme amb un escrit seu de joventut sobre el turó que domina la marjal arrossera de Sueca, titulat «Significació espiritual de la Montanyeta dels Sants» (Fuster 1945c: 49-59). En canvi, des del punt de vista mètric, no recorre al decasíl·labs blancs, com en tantes ocasions, sinó a la dècima amb heptasíl·labs rimats segons l'esquema *abbaacddca*, que és una de les composicions recurrents en la primera poesia fusteriana.

### «Eucaristia», dins *Eucarística* (1960)<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> També ha estat inclòs en *Obra pia* (Fuster 1989a: 23) i en el primer volum de l'*Obra completa* (Fuster 2002a: 184).

El llibre s'edità en la impremta Successor de Vives Mora, a València, amb motiu de la primera comunió de Colometa Soriano i Pina, celebrada el 15 de maig de 1960 a la Capella de les Reverendes M. M. Escolàpies de València. La destinatària del llibre era filla de Francesc Soriano Bueso, personatge històric del valencianisme cultural del segle XX relacionat amb el món cultural i polític català, segons apunta Faust Ripoll:

Soriano va ser membre d'Acció Nacionalista Valenciana (1933-1936), partit d'inspiració cristiana, i formà part del Rat Penat en la postguerra. A Barcelona participà en la Federació de Joves Cristians de Catalunya i tingué contactes amb Unió Democràtica de Catalunya. Va ser corresponsal a València del diari *El Matí*, almenys durant 1936. Després de la guerra va ser administrador dels periòdics valencians *Levante* i *Jornada*, diaris del *Movimiento*. (Ripoll 2011: 50)

A més de les activitats anteriors, Soriano exercí esporàdicament el mecenatge cultural en la postguerra a través de l'edició de llibres col·lectius, en català, vinculats a esdeveniments familiars. Si la primera comunió de la filla Colometa es va commemorar amb *Eucarística*, la proclamació de l'altra filla, Empar, com a regina dels Jocs Florals de València de 1958 se celebrà amb la publicació d'*Un món per a infants* (1959), una antologia de literatura infantil coordinada per Fuster que tractava de cobrir el buit de publicacions destinades als lectors en edat escolar, ja que el català no s'estudiava a les aules del País Valencià durant el franquisme.

D'altra banda, *Eucarística* té una característica compartida amb *Calvari líric*, la diversitat geogràfica dels col·laboradors, procedents de la pràctica totalitat dels territoris de parla catalana. De fet, al peu dels poemes, junt amb el nom del poeta, apareix el lloc de procedència en senyal inequívoc de la voluntat integradora que animava el volum. En total, s'hi reuneixen tretze composicions amb il·lustracions de Cabedo Torrents seguint l'ordre d'aparició reflectit en el quadre següent.

Poema	Autor	Procedència
«Sol ésser així»	Vicent Andrés Estellés	València
«Jo sóc petita»	Miquel Arimany	Barcelona

«Epigrama eucarístic»	Joan Baptista Bertran	Barcelona
«Criatura en blanc»	Maria Beneyto	València
«Primera comunió»	Jaume Bru i Vidal	València
«Ves-hi, Coloma»	Osvald Carmona	Barcelona
«Mística aurora»	Rafael Catardi	Alguer
«Jesús per la mà»	Miquel Dolç	València <sup>179</sup>
«Eucaristia»	Joan Fuster	València
«La terra combrega el cos de Jesús»	Llorenç Moyà Gilabert	Mallorca
«Improvisació»	Josep Palàcios	València
«Menjar suavíssim»	Anfós Ramon i Garcia	València
«Imitat de Racine»	M. Villangómez Llobet	Eivissa

Entre els seleccionats, hi havia poetes amb una trajectòria considerable com Joan B. Bertran, Miquel Dolç, Miquel Arimany o Jaume Bru i Vidal, junt amb poetes en vies de consolidar-se com Vicent Andrés Estellés i Maria Beneyto, i un valor emergent com Josep Palàcios, que oferí un poema en bisíl·labs dotat d'una musicalitat sorprenent. I amb tots ells, hi figurava el poeta desistit que era Fuster en els seixanta, malgrat que «Eucaristia» és un poema de factura impecable, format per tres quartets i un díctic final en decasíl·labs rimats segons l'esquema *ABAB CDCD EFEF GG*, que ja havia emprat en «Goig de desemparat».<sup>180</sup> De fet, Josep Palàcios és l'únic poema religiós de Fuster que destaca en el pròleg a *Obra pia* quan recomana als lectors: «rebaixeu les majúscules a

<sup>179</sup> Miquel Dolç va residir a València entre 1957 i 1968 per motius professionals, ja que fou catedràtic de filologia llatina a la Universitat de València, però originari de Mallorca.

<sup>180</sup> Fuster (2002a: 378) s'hi refereix al poema com a un sonet. En efecte, està conformat per catorze versos distribuïts, si més no estròficament, en quatre quartets i un díctic, tal com hem indicat.

minúscules en el poema “Eucaristia”. Fins l’autor de *La Pucelle* podria firmar-lo.» (Palàcios 1989: 10). Si seguim la recomanació, suggerida prèviament pel mateix Fuster a Palàcios, la solemnitat inicial del poema es transforma en una sobrietat insospitada. La paraula, dessacralitzada i exhibida en la seua nuesa, es torna assequible i quotidiana i, en conseqüència, més autèntica i vertadera. Aleshores, el Forment i el Pa esdevenen aliment real; la Taula, lloc familiar i amical; la Mà, carícia càlida; i la Pau, món pur que demana alegria. Exactament el que llegim en el díptic final:

Quan ens mirem als ulls, tota la vida  
se’ns fa justa i directa, i aclarida.



### 2.7.3. POEMES PUBLICATS EN CATÀLEGS D'ARTISTES PLÀSTICS

---

#### «Improvisació didàctica», dins *Lligat i lacrat* (1971)<sup>181</sup>

*Lligat i lacrat* és una obra plàstica i literària realitzada entre Fuster i els artistes plàstics Artur Heras, Rafael Armengol i Manuel Boix que consta de setze grans pàgines: vuit per als vuit textos i altres vuit per a les serigrafies. Aquest material està dipositat a l'interior d'una carpeta lligada amb dos cordills i lacrada amb un segell del qual penja un mapa desplegable. La col·laboració conjunta naix d'un encàrrec dels artistes plàstics a Fuster, que va escriure el text *a posteriori*, ja amb les serigrafies realitzades. Aquest fet condiciona notablement el caire descriptiu del text fusterià. L'obra fou editada el 1971 per la Galeria Adrià de Barcelona, amb un tiratge de 60 exemplars numerats i signats pels pintors. Després d'aquest treball amb Boix, Heras i Armengol, Fuster col·laborà en altres projectes amb el trio artístic i, a més, va escriure diversos textos assagístics sobre l'obra plàstica de Manuel Boix.<sup>182</sup>

En certa manera, estariem falsejant el contingut d'«Improvisació didàctica» si no el contextualitzàvem en el conjunt global de *Lligat i lacrat*, ja que és una part reduïda de la participació de Fuster. Per bé que sumari, això requereix d'un comentari previ sobre la relació entre text i imatges, atès que, de les vuit serigrafies, «Improvisació didàctica» solament manté relació amb la setena i la vuitena. Començarem, doncs, per les paraules introductòries amb què Fuster incita el lector a contemplar l'obra artística:

Fem saltar el lacre i trenquem el cordill. El paquet deixa de ser paquet, i els papers s'escampen. Ens queda a les mans, plegat, un tros de mapa.

Ara les mirarem, una a una, les làmines. Són imatges abruptes, concises, sarcàstiques. O no sarcàstiques, sinó senzillament descriptives. De fet, una «imatge» sempre és una «descripció»: la millor descripció possible. Hi ha pintors que, quan pinten, posen el dit a la plaga. ¿És això, ja, una manera de sarcasme? Potser sí. De vegades, mirar-nos a l'espill és com contemplar una nostra caricatura, desgraciada i acusatòria. En tot cas, les figures solen resultar més convincents i més exactes que les paraules. Cada paraula –aquesta mateixa– descansa sobre un equívoc, o el fomenta,

---

<sup>181</sup> El text complet de *Lligat i lacrat* també està publicat en *Sagitari* (Fuster 1985: 24-26) i «Improvisació didàctica», per separat, en el primer volum de l'*Obra completa* (Fuster 2002a: 219-220).

<sup>182</sup> Per a obtenir més informació sobre les col·laboracions de Fuster amb Armengol, Heras i Boix, podeu consultar la bibliografia facilitada en *Els colors i les paraules. Notes sobre Joan Fuster i les paraules* (Balaguer 2007: 141-142).

o l'aprofita. De vegades, en fem poesia. Però la figura és com és. (Armengol, Boix, Fuster i Heras 1971: s. p.)

D'entrada, ja adverteix el lector que juga amb desavantatge –ho pense realment o no– pel fet que les paraules sempre es presten a l'equívoc, i les imatges no. I en *Lligat i lacrat*, és a través de la paraula que haurà d'explicar cada imatge. Així comença per la primera, un gran llumí per encendre, que simbolitza la torxa que cal encendre just abans d'endinsar-nos en el viatge, efímer, que suposa tota experiència artística:

La primera és un llumí. De sobte, promogut a una grandària simbòlica, el tristíssim «misto» industrial adquireix una petulància fàl·lica, amb la llum sense encetar, concentrada en la punta. Una mica de llum, de claror, d'evidència. S'apagarà de seguida. (Armengol, Boix, Fuster i Heras 1971: s. p.)

La segona serigrafia té tres elements superposats disposats de la manera següent: una imatge retallada d'un cotxe dins d'un sobre blanc obert, i aquests dos elements sobre un fons de cotxes amuntegats que semblen estar en un desballestament de cotxes. D'ella ens diu Fuster:

El cotxe que ens transporta, que exhibim, que s'esclafa contra un altre cotxe o contra una roca o un arbre, no existeix. És una il·lusió. Vivim d'il·lusions que, per paradoxa, són reals: tangibles, útils, material quotidià de compra-venda. Però no: no hi ha cotxes, com no hi ha res. Només hi ha la compra-venda. El pa, el pasten, el fenyen, el couen, i esdevé, de seguida, una mercaderia. Mengem mercaderia, no pa. La il·lusió és nutritiva, però il·lusió. (Armengol, Boix, Fuster i Heras 1971: s. p.)

La crítica al capitalisme no pot ser més clara, una crítica lúcida que sobrepassa amb escreix el que suggereix la imatge sola. Vist així, ja no sembla tan indiscutible la supremacia de la imatge sobre la paraula propugnada per Fuster en la introducció del text. Siga com siga, després de mostrar la tramoia capitalista, aprofita la tercera imatge per a ironitzar sobre la dissolució o líquefacció de la institució familiar en els temps moderns, que és representada pels artistes amb una imatge que conté les figures, mig foses, d'un pare, una mare i dos fills:

Allò que dèiem «la família»... El pare, la mare, els fills... Podríem sumar-hi algun altre personatge: l'àvia, el gos, la minyona, la tieta... Era una gran cosa.

[...] Ara, això s'acaba. Ja no hi ha lloc per al pare, ni per a la mare, ni per als fills. Ni per als altres: un vell és una aberració. No hi ha «lloc», ni tan sols en termes literals.

[...] La família era el pare corpulent i pelat, la mare grassa, potser cansada de parir, i de rentar plats i roba, i els nens condemnats a l'obsessió d'arribar a ser pares al seu torn... Tot canvia. (Armengol, Boix, Fuster i Heras 1971: s. p.)

La quarta representació és un segell amb la figura d'un il·lustrat francès, o d'un personatge similar, amb el rostre retallat i dislocat. La imatge és interpretada com una al·legoria del poder pels accessoris pomposos de la seua vestimenta, com ara la perruca postissa, els brodats, les bandes i oripells. Però, la solemnitat del seu posat es contradia amb el rostre separat del seu cos, que l'aproxima més aviat a un ninot, segons remarca Fuster:

Va gloriósament ben vestit: carregat de passamaneria i de teles insignes. L'actitud és solemne. Els pintors assalariats feien retrats de gent així: en dissimulaven la panxeta, però no del tot, i obligaven la posició del braç. Un «senyor», si ha de passar a la posteritat a través d'un llenç o d'un segell, ha d'assumir un punt d'arrogància exemplar. No basta manar: cal afegir-hi un punt d'insolència en la presentació física.

[...] I, si a un ninot li desplacen el cap, posem per cas, tampoc no passa res. La decapitació, merament retòrica... ai!... no provocarà cap daltabaix. Hi veurem la inanitat de la maniobra: pedra, cartó-pedra, cartó, pur i simple paper... De tota manera, la fascinació s'imposa. (Armengol, Boix, Fuster i Heras 1971: s. p.)

La crítica més penetrant del text fusterià de *Lligat i lacrat* parteix de la reflexió sobre la cinquena imatge, que mostra un rostre d'home, desdoblant en perspectiva, sobre el fons d'una habitació sense moblar. L'element significatiu és una espècie de bena que relliga i alhora emmordassa els rostres. Fuster carrega contra tots els tipus de mordasses ideològiques –principalment el capitalisme, el marxisme i la religió– i denuncia l'espiral de silenci que arrossega l'home postmodern a la indiferència i la inacció. Irònic i alhora combatiu és com es mostra Fuster en el fragment següent:

Ens convoquen al silenci.

I callar és dir que sí.

Quan un no calla, li tapen la boca. Hi ha moltes maneres de fer-ho. La mordassa, la commoció cerebral, la droga. I, fins i tot, induir-nos a parlar d'una altra cosa. Parlar de futbol és callar, posem per cas.

Però també una simple, alegre, ondulant cinta, d'aquelles que solen vehicular inscripcions solemnes, pot servir de boç. El boç frena el lladruc i impedeix la mossegada. Diu: «Gloria in excelsis Deo»; diu «Uniu-vos», diu: «Compreu aquest pirulí, o aquella màquina». Això és secundari.

La insídia encara és pitjor, quan et posen un rosegó entre les dents i el paladar. Mastegues, i, mentre mastegues, calles.

La qüestió és callar. (Armengol, Boix, Fuster i Heras 1971: s. p.)

Després de la mordassa, la imatge següent ressalta la mirada egoista o el punt de vista de qui ho analitza tot en funció dels seus interessos, sense voluntat d'empatitzar amb el proïsme. L'individualisme ferotge, la incomunicació solipsista, en definitiva. Aquesta és la sensació que transmet el rostre d'un home de cabells llepats amb el vidre d'una ullera trencat. Absort, capficat en el seu món, alié a la realitat exterior, no sembla immutar-se gaire per la visió deformada de les coses que li arriba a través del vidre esmicolat. No hi ha més cec que qui no vol veure, dirà Fuster:

Vés a saber com, el vidre es trenca. La ullera, més que perdre la seua funció, es converteix en una amarga possibilitat de meditar. ¿Som miops, i perdem el món de vista? ¿O recuperem –per a bé o per a mal– la noció exacta de les coses, que el «color» ofuscava? ¿O...?

Potser, per a veure-hi, més que «vista», el que cal són ganes de veure-hi. De veure-hi clar. (Armengol, Boix, Fuster i Heras 1971: s. p.)

I arribem al text que clou *Lligat i lacrat*, «Improvisació didàctica», un poema de quasi seixanta versos –sense mètrica regular i d'imatgeria surrealista– que complementa les dues últimes serigrafies. En concret, la setena imatge potser siga la més pertorbadora i enigmàtica del conjunt pictòric. Dipositada al sòl, hi ha una caixa folrada i lligada amb un cordill que s'enlaire com un cable elèctric fins al sostre, del qual penja una bombeta elèctrica trencada. De la bombeta, cau una gota d'un líquid vermellós, potser sang, sobre la intersecció del cordill que lliga la caixa. Les gotes, incandescentes encara, segellen la caixa com un lacre. Els elements descrits, perfectament harmonitzats, es retallen nítids sobre un fons negre, fosc, que evoca l'absència de llum provocada pel trencament de la bombeta. La fragilitat del progrés queda en evidència, i el foc, que semblava domesticat, retorna l'ésser humà a la seua situació primigènia: la incertesa de dependre sempre, en última instància, de la natura indòmita. Aquesta és la conclusió, incòmoda, que exposa Fuster: la nuesa precària que encobreix la tecnologia confortable inventada pels humans. Veiem-ho en el fragment següent:

Fem jugar el commutador, i s'encén o s'apaga,  
i de vegades canta coses de Bach  
o alimenta una roda.  
Domesticat, domèstic, electrodomèstic,  
ens electrodomèstica,  
domestica:  
hem d'abonar aquest preu.  
Paciència!  
Però és un foc amable, com només podia inventar-lo,  
tot ben calculat, un burgés,  
mentre anava i venia del laboratori al consell d'administració.  
Per això no crema: il·lumina.  
Així ho volien Diderot i Einstein, aquell docte matrimoni.  
Només que ni tan sols això s'aguanta.  
Un hàbil cop de pedra  
ens deixa a les fosques:  
un cop de pedra, o de dòlar, o de veu àcida,  
una bala sagramental,  
l'autògraf d'un cocodril.  
Del forat cau, a gotes, una corrupció secreta.  
Sens dubte.  
Ara: dins la nit a posta, no sabem què fer.  
El pànic, com una esparreguera, o com un pàncreas infidel,  
s'hi escampa.  
Hauran de buscar un altre foc.

(vv. 28-55)

Per fi, l'absència de llum, indica la fi –o l'inici– del trajecte circular, la simetria poètica anunciada i esperada. Ara, el llumí consumit, que és la darrera imatge de *Lligat i lacrat*, ens torna al moment inicial, abans de fer-se la llum. Caldrà, doncs, robar un nou foc prometeic amb l'ajuda del mapa, que encara pot servir.

**«Tres poemes inútils per a dos pintors que volen reinventar el món», dins *Arranz-Bravo–Bartolozzi (1974)*<sup>183</sup>**

Amb aquest títol apargueren tres poemes de Fuster en el catàleg pictòric *Arranz-Bravo–Bartolozzi* per a una exposició que tingué lloc entre febrer i març de 1974 a la Galeria Temps, de València. Quan Fuster decidí incloure'ls, tretze anys després, en *Set llibres de versos* hagué d'afegir un subtítol explicatiu amb els noms dels pintors, ja que els poemes no estaven publicats dins del marc referencial del catàleg expositiu. Per tant, el títol complet és «Tres poemes inútils per a dos pintors que volen reinventar el món (i són: Arranz Bravo i Bartolozzi)». Els poemes, però, mai no constituïren cap poemari, si més no inicialment, com matisava l'autor en el pròleg de *Set llibres de versos*:

De base, són sis els «llibres» reunits: *Sobre Narcís, Ales o mans, Terra en la boca, Escrit per al silenci, Ofici de difunt i Poemes per fer*. Només que el sis ha esdevingut un número trist i gairebé rural: la «mitja dotzena» d'estar per casa. Lola Badia em va dir: «Set». El set és una xifra de connotacions il·lustres, bíbliques i paganes, de les més altes supersticions de la gent. No e costa res de passar del sis al set. Basta fingir que els *Tres poemes inútils* són també un «llibre». De més curts en fan circular els poetes, i amb tot el dret, és clar. (Fuster 1987: 13)

De fet, els poemes naixen arran de la petició dels artistes plàstics Eduard Arranz-Bravo i Rafael Bartolozzi Lozano, que preparaven una exposició a València a finals de 1973, i necessitaven un text introductori. Malgrat que Arranz-Bravo va nàixer el 1941, a Barcelona, i Bartolozzi dos anys més tard, a Pamplona, coincidiren a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi de la ciutat comtal i entraren en contacte amb altres artistes com Robert Llimós, Gerard Sala, Puiggrós, Serra de Ribera, Paquito Artigau i Pedro Giralt. Ambdós van pertànyer a la generació d'artistes que eclosionaren en els seixanta, i que es distingien per adscriure's a la recuperació de la figuració –tot i que Arranz-Bravo rebutjà l'encuny de «nova figuració»–, al Pop Art i a la reivindicació estudiantil. És en la dècada dels setanta quan comencen una intensa i fructífera col·laboració de deu anys d'exposicions, actes, edificis pintats, i tota una sèrie d'activitats diverses, entre les quals destaca la pintura exterior de la fàbrica Tipel de Parets del Vallès, els edificis a Magalluf, la casa de Camilo José Cela a Mallorca i les exposicions antològiques de La Ciudadela de Pamplona i del Col·legi d'Arquitectes de Santa Cruz de Tenerife. A més, en aquesta

---

<sup>183</sup> També ha estat inclòs en *Set llibres de versos* (Fuster 1987: 258-264) i en el primer volum de l'*Obra completa* (Fuster 2002a: 161-166).

època col·laboren de manera ocasional amb el pintor Joan Ponç, a qui Fuster va dedicar el text «Exploració de l'ombra».

En plena efervescència creativa, els artistes sol·licitaren la col·laboració literària de Fuster per a un catàleg d'una exposició pictòrica, sense especificar si havia de ser en prosa o en vers. En queda constància per la carta del 29 de novembre de 1973 en què li confirmen la data de la inauguració: «L'exposició serà el proper 8 de febrer. Els vostres esperats i estimats papers deuran estar, doncs, pels voltants de primers de gener, o finals de desembre. [...] Rebreu dintre uns dies totes les diapositives dels quadres que aniran a València a l'exposició.» (Arranz-Bravo i Bartolozzi 1973: s. p.). L'exposició, però, es va inaugurar uns dies després, el 22 de febrer, tal com li indicaven en la carta del 12 de febrer de 1974 (Arranz-Bravo i Bartolozzi 1974: s. p.).

Si tenim present els continus compromisos cívics i culturals que havia d'atendre Fuster en els anys setanta, el ritme frenètic que li imposaven els articles de premsa i les tres setmanes escasses de què disposà per a escriure els poemes, és increïble la capacitat de treball i la qualitat dels resultats obtinguts. A més, els artistes plàstics no compliren la promesa d'enviar-li les imatges dels quadres de l'exposició perquè poguera fer-se'n una idea, amb el que això suposava de dificultat afegida. Tanmateix, no fou la primera vegada que Fuster escrivia sobre pintura amb recursos limitats. Ja ho féu en *El descrèdit de la realitat* (1956) en uns anys en què era quasi impossible aconseguir impressions a color decents. I, per a reblar el clau, en la carta del 4 de gener de 1974,<sup>184</sup> Fuster no els lliurava un únic text, sinó dos, un en vers i l'altre en prosa:

No he rebut encara les fotos que m'havíeu promès. Tant se val. Jo no sóc un crític d'art, i, per tant, la cosa no té importància: l'escrit que havia de fabricar per al vostre catàleg quedava obert a la meua llibertat. De primer, havia pensat escriure-us uns versots. I els he escrits! Cal tenir en compte que jo no sóc un poeta «oficial» (fa anys que em vaig donar de baixa del gremi). Els versos en qüestió em deixaven perplex. He pensat finalment que potser serien més oportunes unes ratlles «teòriques»... Us ho envio tot: els versos i la prosa. Trieu allò que més gràcia us faci o foteu-ho tot al cove, si no us en fa gens. (Fuster 1974b: s. p.)

Finalment, Arranz-Bravo i Bartolozzi declinaren les disquisicions tèoriques i van optar pels versos, que, segons ells, uns anys després encara mantenien intacta la capacitat d'astorar els feliços pocs que tenien el privilegi de llegir-los. Així li ho comunicaren en

---

<sup>184</sup> La carta també ha estat reproduïda parcialment en les «Notes a la poesia» del primer volum de l'*Obra completa* de Fuster (Furió i Palàcios: 968).

una carta datada en gener de 1978: «Els vostres poemes encara causen “estupor total”, el catàleg de València és molt intrigant per tothom.» (Arranz-Bravo i Bartolozzi 1978: s. p.). Però, què volien dir amb «estupor total» i «intrigant»? Si adoptem la perspectiva del lector de poesia fusteriana dels setanta que llegeix per primera vegada *Tres poemes inútils*, és impossible que no experimentara un mínim astorament. I diem «impossible» perquè llevat d'«Elegia a Rabelais», de *Diari 1952-1960*, i d'«Improvisació didàctica», de *Lligat i lacrat*, publicats en 1968 i 1971 respectivament, l'obra poètica coneguda de Fuster se situava als antípodes estètics. Només cal citar el lirisme amorós d'*Ales o mans* (1949) i d'*Escrit per al silenci* (1954), els sonets èpics de *Va morir tan bella* (1951) o les evocacions pairals de *Terra en la boca* (1953) per a fer més evident la sorpresa del lector d'aleshores, que no coneixia el Fuster antilíric, encara inèdit. A més, «Elegia a Rabelais» i «Improvisació didàctica» són dos poemes que passaren desapercebuts per al públic: el primer per estar inclòs en un dietari i el segon perquè acompanyava una obra plàstica de difícil accés. El lector actual, en canvi, té la referència d'*Ofici de difunt* i de *Poemes per fer*, que en són els predecessors més directes.

I, tanmateix, encara avui, experimentem el vertigen de llegir una poesia tan poc convencional, atapeïda d'incisos i digressions discursives, d'intertextualitats subvertides i alhora subversives i d'inventaris d'imatges surrealistes que, paradoxalment, reordenen l'aparent caos inicial i construeixen un discurs que avança, com en un assaig, cap a una conclusió sempre provisional: en aquest cas, la possibilitat de reinventar el llenguatge literari i pictòric des de postulats deslligats de prejudicis academicistes. Formalment, els *Tres poemes inútils* són deutors de les «ratlles desiguals» de l'«Elegia a Rabelais» i dels *Poemes per fer*, ja que el discurs no se sotmet a la mètrica de poemaris anteriors, ni tan sols al típic deca·sil·lab fusterià dels poemes de circumstància. Tampoc no s'estructuren en estrofes ni en agrupacions de versos. Més aviat transmeten la sensació d'estar escrits d'una tirada, sense interrupcions, com un vòmit. I a la manca de preocupació formal, tan típicament surrealista, s'hi afegeix la contradicció en els termes del títol, que mostra el poeta descregut de la utilitat d'escriure, en contraposició als dos pintors que pretenen – ingènuament o no – reinventar el món. Així, l'artifici de la paradoxa del títol rau en què els dos conceptes antagònics son enunciats per un poeta que reconeix en els pintors la il·lusió que, a ell, sembla mancar-li. Però, els poemes confirmen tot just el contrari, atés que mostren la vitalitat d'un poeta que sembla escèptic, però únicament en el títol i en l'inventari caòtic amb què comença el primer dels tres poemes. En aquest sentit, si bé el



poeta accepta que res no pot evitar la mort, ni tan sols l'art més excels, com llegim entre els versos vint-i-cinc i vint-i-vuit:

Perquè un dia o altre ens haurem de morir,  
sense que els versos ben fets puguin evitar-ho,  
ni la febre dels pinzells,  
ni el *Tractatus* del Wittgenstein (1877-1951).

no s'abandona al nihilisme desolador d'*Ofici de difunt* i deixa una porta oberta a l'esperança de viure, si no en plenitud, sí ajornant al màxim el final de la vida. Aquesta és la concepció que transmet, amb un llenguatge entre col·loquial i procaç i una dicció que tendeix a l'incís, en el fragment següent:

Qualsevol ajornament de la mortalla  
–el quiròfan, una mamella poderosa, els aliments bàsics,  
la granulació d'un escrot, els sofismes de la paraula diària,  
el duro, sagrat duro–  
serà benvingut.  
I anem fent.  
La vida, al capdavant, és una imprudència  
que, malgrat tot, hem de preservar.

(vv. 29-36)

Formulada i contextualitzada en el primer poema la seua visió de la vida, no tan radicalment escèptica com podia esperar-se, en el segon entra en matèria, això és, en la pintura d'Arranz-Bravo i Bartolozzi, sempre des del punt de partida existencial plantejat prèviament. I ho fa –valga el joc de paraules– carregant les tintes sobre els colors nous que aspiren a crear, a reinventar, els bons pintors, uns colors que no s'encabeixen en els motlles cromàtics de la quotidianitat. De nou, se serveix de la tècnica de l'inventari per a enumerar l'àmplia gamma de colors que transcendeixen significacions convencionals:

L'avantatge dels pintors –dels «bons» pintors– és  
que, desvergonyidament, es treuen de la mànega nous colors  
Són uns colors que contradiuen els colors,

el color d'un vol d'un albatros que ningú no ha vist mai,  
el color de la mort o el de l'orgasme,  
el d'una fel displicent, el del fum irritat,  
la transparència de la mà damunt la cuixa,  
la ingenuïtat d'una font o d'una sessió d'espiritisme.

El color,  
ahora convencional i enigmàtic,  
pot ser inventat cada dia.

(vv. 13-23)

L'al·legat a favor de la reinvençió de la pintura amb què acaba el segon poema, prossegueix i conclou en el tercer mitjançat el paral·lelisme amb la poesia, que també ha d'aspirar a reinventar la paraula, i el mitjà adient per a vindicar-la és la presència central de la intertextualitat, que és un dels recursos bàsics del cicle antilíric fusterià. En aquest cas, tres són les cites escollides: un vers del «Romance sonámbulo» de García Lorca, un dels decasíl·labs més coneguts del *Cementiri marí* de Paul Valéry i el vers final del *Cant espiritual* de Joan Maragall. Comptat i debatut, tres referents centrals de la poesia fusteriana: García Lorca i la Generació del 27, Valéry i el postsimbolisme, i Maragall i la tradició lírica catalana. Com llegim en els versos finals, la poesia, la pintura, i l'art en general, esdevenen refugi o taula de salvació davant la imminència de la mort:

Contra les expectatives apocalíptiques,  
les farmàcies i els set pecats capitals,  
i la pintura.

## **2.8. POESIA INÈDITA**



### 2.8.1. POEMES INÈDITS DESCARTATS DE *TERRA EN LA BOCA*

---

De tots els poemaris de Fuster, *Terra en la boca* és, sense cap dubte, el menys homogeni a nivell formal i el més dilatat en el procés de recopilació del material poètic, atés que els poemes inclosos van de 1946 a 1952, un període més que considerable si tenim en compte que, durant aquests anys, va escriure gairebé tota la seua obra poètica. És raonable, per tant, pensar que *Terra en la boca* era una mena de calaix de sastre on anava incorporant i eliminant les composicions que el formaven segons criteris diversos, entre els quals degué influir el resultat del «Premi València de Poesia» de 1952. Tot i el meritori tercer lloc aconseguit en el certamen, degué esporgar-lo a fons abans de lliurar-lo a l'editorial Barcino, que el publicà el 1953. En aquest apartat, reproduïm els poemes que es quedaren pel camí entre 1952 i 1953: un total de vuit peces de factura diversa que afecten a les seccions segona i tercera del llibre.

**«Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville...»<sup>185</sup>**

Defraudats de bestreta, sense gana,  
baten, regolfen, es destrien, lluen  
els cascavells multiplicats de l'aigua.  
Sobre l'asfalt, la pluja venturosa  
no és benefici ni turment ni ala,  
no té cap passió de persistència.  
Tímidament supèrflua, s'afanya  
a repartir-se. En els balcons provoca  
un compàs avorrit. La pluja hi canta  
perquè només cantar, només desfer-se  
contra un vidre parent, pot explicar-la.  
Tampoc no té color. ¿Per què n'hauria  
de tenir, si es ceneix, precipitada,  
no al solc golut, les fulles o la séquia,

---

<sup>185</sup> Poema en decasíl·labs blancs amb accent a la sisena, inclòs en la secció II amb data de 1946.

sinó al mort litoral d'una façana,  
o és simple cortina, lleugeresa?  
Esborra, amb molls oficis de buata,  
els contorns vianants, les remors planes.  
Perduda, acumulant-se a alguns vaga  
necessitat de llot per les voreres,  
llot humil d'albelló, breument acaba,  
es converteix en zona de residus,  
s'esgota a rogles, trista, resignada.  
Quan s'esvaesca, deixarà una sòbria  
pauta de transparències alçada  
enmig de l'aire nou i com de festa.  
Serà una llum eixorca. Igual que l'aigua...

**«Xops»<sup>186</sup>**

Aqueixos xops! Quin silenci  
tan dens l'absència teua  
obri en llurs branques dormides!

**«Palmera única»<sup>187</sup>**

No et venç el caut transcurs de la planura  
ni el deliri del vent desafiat,  
oh trist arbre que penses tan posat,  
solitari en la posta i en l'altura!

Quan passa el núvol fet a l'aventura,  
o els coloms de misteri emblanquinat,  
sents dins la saba un frec de llibertat

---

<sup>186</sup> Poema curt en heptasíl·labs blancs, inclòs en la secció III amb data de 1946.

<sup>187</sup> Poema en decasíl·labs blancs amb accent a la sisena, inclòs en la secció III amb data de 1947.

que interromp el destí de ta figura.  
A mitjan pensament de la volada,  
però, dubtes, i el tomb que renunciés  
en una nova calma es redimeix.

Només roman, junyit a la vesprada,  
el teu gest embastat de melangies,  
com un nom que estimàvem i es marceix.

**«Pasqua florida»<sup>188</sup>**

*Et surrexit sicut dixit!*

I alhora fulles, campanes,  
aigües, anells, ressusciten  
entre els plecs càndids de l'aire.

*Et surrexit sicut dixit!*

Del cel, gerd d'ocelleria,  
en diuen la primavera:  
la rosa s'hi rectifica.

*Et surrexit sicut dixit!*

Vivament trobada, brusca,  
la cançó mana en el dia,  
esdevé límit, i jutja.

*Et surrexit sicut dixit!*

---

<sup>188</sup> Poema en heptasíl·labs blancs, inclòs en la secció III amb data de 1947.

Oh al·leluia inestroncable!  
Oh respir que s'allibera  
ran d'espills i nuviànces!

Oh temps d'aprendre a besar-te,

**«Paisatge»<sup>189</sup>**

S'apaga un vermell a penes  
esfilagarsant els núvols,  
indistint per fi, transcorre,  
s'apaga més, però hi resta,  
lenta zona gloriosa.

La lluna, la violenta  
lluna adulta, peça grisa,  
vacil·la sobre la posta.

El riu l'empoma i la colga  
en el seu fang a rodanxes  
anguiles verdes i vidres  
van rosegant-li les vores.

Vermell i lluna dins l'aigua.

**«Àngelus en la barca»<sup>190</sup>**

¿Heu sentit mai, estant mar endins, quan el dia  
es clou a poc a poc sota el primer estel,

---

<sup>189</sup> Poema en heptasíl·labs blancs, inclòs en la secció III amb data de 1946.

<sup>190</sup> Sonet en alexandrins rimats segons la combinació *ABAB ABAB CCD EED*, inclòs en la secció III amb data de 1947.



heu sentit mai el drang d'una campana pia  
que us arriba, frement, com un esquinç de vel?

Destinat a la brisa per on aneu fent via,  
hora i cor sobre el cor, condensa el buit del cel:  
l'alerta voluntat d'una ala s'hi incendia  
i la costa s'ajeu sumida en or fidel.

Respireu-ne el repòs. Preneu l'empenta blana  
de les ones que us duen, de la sentor llunyana  
a duna, galta i flor. ¿És somni tot, potser?

¿Somni o atzar? Doblant la clara conjectura,  
es prepara la nit, la soledat segura.  
A cada batallada s'aixeca un nou cloquer.

**«Veritat última de tu»<sup>191</sup>**

Aquesta nit hi ha més estels  
i les magnòlies  
hi interposen llur pressió serena.

Amor: ¿què haurem de dir encara?

La veritat  
última de tu, la notícia  
remota de mines i llavis,  
pertany ja a tota  
la glòria de l'aire: i et respire,  
te m'aposes en la sang, avances  
somni endins cap al tebi

---

<sup>191</sup> Versió àmpliament modificada i ampliada del poema «La veritat», d'*Escrit per al silenci*, inclòs en la secció III amb data de 1948.

extrem de la delícia,  
creixes fins a igualar-te  
a l'afany del meu pols, i cremes,  
i fora de mi queda  
el teu cos mut, a part, vivint d'aquella  
retirança que guarda  
amb tu,  
amb l'escampada rosa teua,  
amb la segura forma que jo et done.

¿Què hauré de dir encara?

Amor: en l'amor trobe  
l'absoluta matèria adorable  
després d'esforç, de terra, de morir.  
L'amor ets tu  
així com jo et tinc ara,  
que ja no necessite ta presència,  
ni la veu ni la pell on et buscava.

Aquesta nit ho escric i em sembla  
més teu el meu nom,  
predestinat a unir-te  
a la salvació dels mots i la semença.

## 2.8.2. POEMES INÈDITS DATATS

---

### «La Iliadita»

Datat entre 1941 i 1942, és un llarguíssim romanç satíric estructurat en tres cants sobre les festes dels joves suecans als Jardins de l'Estació. Portava per subtítol «Poema épico en tres cantos y un epílogo con bastantes ripios para hacer un barrio de casas baratas. Por Homerito II (No es ningún banderillero)». El text m'ha estat facilitat per J. Antoni Carrasquer, director de la Biblioteca Municipal de Sueca, que alhora l'obtingué de l'arxiu personal de son pare, Antoni Carrasquer, a qui Fuster dedicà el romanç quan eren companys d'estudis i que, a més, n'és el protagonista. Un dels tres humorístics del poema és la ridiculització idiomàtica del castellà en boca dels personatges suecans, que evidencia, sobretot a nivell fonètic i lèxic, la interferència del català domèstic en l'ús del castellà, habitualment reservat per a ocasions en què es volia aparentar un nivell social i econòmic elevat. La paròdia diglòssica de la societat suecana, escrita en l'adolescència, demostra la importància de la ironia com a recurs retòric en la praxi literària fusteriana.

### *Canto I*

—¡Y qué rebonborio qu'arman  
los chiquios de la Siudad!  
¿Pos no's piensan los muy micos  
que la fiesta de demà  
asuelas serà pa ells?  
¡Pos si femelles no van  
no sé que's divirtirien!—  
Axí parlaba una chica  
de lo mecor del carrer  
qu'en un tiempo estuvo en amo  
en ca Antonio Carrasquer.

Era una chica baquita  
que con su ex-ama riñó,  
puerque no menchaba prou;  
y en ca'l notari es puso  
pensando fartar debaes.  
Asi's menchava'l dimats,  
segons ella ho día parlant,  
una volta arròs en naps  
y un atra, para variar  
es menchaven nap en arròs,  
y els demás se ayunaba.  
A la que despotricaba  
se ajuntaron unas cuantas  
qu'es quedaban embobadas  
viendo como desbarraba  
Ramonsita la Rosari,  
que dicho seya de paso  
este era nombre y apodo  
de la criá del Notari.  
Las demás del ruego eran  
Rosario la Cansalà,  
Pepiquita la Casiana  
y Doloritas Cabàs.  
De traques y de sombreros  
ascomiensan a hablar  
mientras se menchan las figas  
que pa despues de dinar  
al seu amo Pepiquita  
hase un rato va cruemprar.  
Todas parlaban aluera  
su opinión queriendo dar  
suebre la grande verbena  
que an l'Astasió faràn.  
La una el traque vierde

es lo que's piensa poner.  
La Cabàs por la ventana  
tira la casa al carrer  
pera asistir a la festa.  
La otra está cavilando  
sobre el que's puesará,  
si el traque blau marino  
o si la falda plisà  
aunque se dise que ahuera  
se deca aixó d'astilar.  
La Pepiqueta se pensa  
qu'ella el colp te que donar  
pues el traque al "darrer cri"  
se'l acaba de cuemprar:  
todo es de color marrón  
con sintitas vierde claro,  
y un flueco de un color...  
que no sabe com nombrarlo  
d'anrredrao que se dise;  
y ya's veu a tot el mundo  
de rodillas, conquistao  
por su astupenda bellea;  
¡y anda su mesmito amo  
s'habia enamoraao d'ella!  
—Yo,— mos dise la Rosari  
en la boca llena parlando—  
me puesaré el adreso  
que té mi tio Quenaro  
de quan se casó mi agüela  
hase sientto cuatro años;  
y una cuelonia muy cara  
(¡sinc pesetas un barralo!)  
d'una aulorita muy buena  
que me crec que se diu nardo.

–¡Chica! ¿Y d'ahón l'has compraó?

–Pues d'ahí en cà Barrabás  
qu'ara n'han traído un fardo.

–¿Colorete n'han puertat?

– Si;«Colorete Colorao».

Y unas barritas muy monas  
p'als morros y son de sucro,  
y dan roco bien marcado,

–¿Sabeis lo qu'está de moda?

Fumar sigarritos turcos.

–¿S'habrá visto gorrinada?

¡Mira que fumar la duenas!

–Han duto agua oxiquenada  
y unas coquitas muy buenas  
que dise que si las chuplas  
danda los didos te llepas.

Son pa perfumar la bueca,  
para haser buena aulorita  
cuan con el novio pasecas.

–Yo me tingo que cuemprar  
para hacerme rubio el moño  
una cuesa, qu'en la mar  
vi qu'es ponian las Royo  
Pues al agua oxiquenada  
no hay nadie quien s'acueste.

¡Ve si l'han ponido cara!

–Bueno chiquias yo men voy

–Danda mas ver Rosarito.

–Danda mañanita Lola

–¿Sos vais y me decais sola?

–¡Pos si que mos has copao!

Anda y un chitano alquilat  
pa que compañía el fasa...

Y no cregues que'n la plasa

mes d'ú y de dos voldrien  
estar en lloc del chitano...  
Y s'en anaron riguiendo  
Entre'ls piropos dels machos,  
vullgo desir, de los chiquíos  
qu'estaban en el Mercao  
proyectando pa la fiesta  
y al Ancalde alabando  
por el gusto qu'ha tuvido  
la verbena organizando.

### *Canto II*

En una de las casotas  
del Arbol en el carrer  
vivía no ha mucho tiempo  
Don Antonio Carrasquer.  
Es un coven alustrao  
que estudió el bachiller,  
mas como no l'ha gustao  
anat y sa posao cuiner.  
Tiene en casa una cosina  
donde se pone a guisar  
mientras hase a las vesinas  
de risa desternillar.  
que del terrao del lado  
de detrás y del costat  
s'asientan en cairitas  
como en el sine están.  
Fa en dos mentres uns ampastros  
de padre y muy señor mio,  
y plaeja con su madre  
que le dá cuatro escobasos

y se va a reñir con otro  
con su hermana o con su tío  
acabando a bofetadas  
o a patadas... casi siempre  
a malisimas dinadas.  
L'uetro día a sus amigos  
día com fa las croquetas  
com se pelan las patatas  
y com s'asan las chuletas,  
aunque por ahí se dise  
qu'en esa casa se mencha  
asuelas pa'n oli y sal  
o arrós caldós en tienca.  
Y andispues diu per ahí  
que si mencha tant y cuant  
y qu'en sa casa hian dos porcs,  
(y a mi m'an asegurats  
que los puerquitos de marras  
son él y su hermanita.)  
y que tiene una parra  
en un huerto de Villella  
que da prunas y sireras,  
albercueques y tomatas.  
Y él con estas frutas hase  
un tall de gorrinerias  
qu'acaban en sibatadas  
la mayoría de días;  
pues la señora mamada  
al ver tan gran safarrancho  
s'anfuria, coque el garrote  
i li arroya un cuchipando  
d'esos mascles y fornidos,  
que'sta sis hueras pluerando.  
Si entramos en su cuartito



le veremos com se viste  
y os debeis chirar de culo  
no seya que mos s'asuste.  
Ascuadriñemos el cuarto:  
un llit y dos cairitas,  
una mesa y un retrato  
de su primita Pepita  
en la que's te de casar.  
Està hablando con su hermana  
una chica muy repolla,  
vestida en traque de gala  
y que con suja del olla  
s'està pintando la cara.  
–Estarà Sueca en peso  
en el Cardín de la Estación.  
–Yo voy a armar lo ques dise  
una gran rebolusión  
–Pos yo vach a conquistar  
lo manco a vint chicones.  
Chica ¿ahón has amagao  
mis asules pantalones?  
–Ahí debaco del llito  
me parese que lo tienes.  
Mamaíta de mi vida  
¿ahón decaste los peines?  
–Mamaíta yo no quiero  
que Clotilde la criada  
vaya esta noche a la festa.  
¿Verdà que no vols que vaya?  
Nos harà caer en redículo  
en mich de la sosiedá  
–Mos ha boixat este lila.  
–Alguna barbaridá  
harà por allí y no quiero...

¡Vaya, no me da la gana  
que pa eso tu le das  
dos chavos a la semana,  
un troset de pa el dichous  
y en deu años qu'así està  
una chaqueta de pana  
que de mi yayo heretaste  
tambien se l'has regalà.  
–Bueno. Ahora callarse.  
–Ara van las carasitas  
–¿Verdà que no me conoses?  
–¿Verdà que paro aligante?  
–Pareses un venta-mosques  
–Y tú el cap dun elefante.  
–Y tú un piñuel d'albercueque  
–Y tú una tita ampolvada  
–¡Mira la cara de mona!  
–Tú si eres una monada!...

### *Canto III*

¡Hay que ver y como estaba  
el Cardín de l'Astasión!  
Estaba casi a puntito  
de pegar un rebentón.  
¡Y hay que ver lo aligante  
que las guirnaldas paraban  
y los farols venesianos  
que todo lo allumenaban!  
Los habia de groguitos  
vierdes y ancarnaditos...  
ne habian màs que un fum.  
En la puerta donan pitos

flautitas y palmititos  
a todos los que allí entran,  
pues hoy está l'Astasi3n  
tancada en la albardisa  
adornadita con flores  
para que pare buenica.  
En la puerta hay un sereno,  
dos o tres monosipals,  
un aguasil y dos gosos...  
¡tots de la misma camà!  
pues se diu que gos y guardia  
ve a ser, al fí, igual.  
Cuando entraron Pepiquita  
Ramonsita y la Rosario  
y Dueloritas Cabàs  
acompañadas d'Hilario  
hubo un gran moimento  
d'emosi3n y d'estupor:  
no habian chicas mas pollas  
en todita l'Astasi3n.  
Era Hilarito Porreta  
un chiquito muy formal  
que vivia en el terme  
allà serca del Palmar.  
Fiesteja a la Ramonita  
y hoy apuesta ha venido  
pa'compañarla al baile  
de màscara també vestido.  
Llevan todas carasitas  
de seda groguita hechas.  
Du els pantal3ns de son tio  
y les sinuevas de su abuela  
cada una s'ha ponido.  
Es en verdad un disfraso

de lo más oriquinal  
¡cómo quien todo el Cardín  
otros no se ven igual!  
Del brasito agarraditas  
corrent por allí chiulant  
duent al pobre Hilarito  
darrere, a canters suant.  
Cuan Antonio Carrasquer  
con su hermana entró en el baile  
el moiment d'estupor  
fué ahora mas grande qu'antes.  
Llevaba él pantalones  
de un color asulado  
y a-su-lado su hermana  
con su traque abigarrado,  
de cien colores distintos  
pero tan mal combinados  
que de llunto pareasia  
un mostruori d'«Hilados»  
Una camisita roca  
ensima del pantalón,  
mos portaba Antoñito,  
apleganli al chenoll.  
En el cap duia una llata  
adornadita con flors  
Ella en el moño portaba  
dos o tres fulles de col  
adornadas con vititos  
para qu'hisiera mecor.  
Verla a ella y los chicos  
todos a ella acostarse  
fue una cosa de un minuto  
y danda hiso ambovarse  
al pobresito d'Hilario

que se tuvo que apoyarse  
pa no caer desmayao.  
Agarra y s'en va allí  
y al costat de Toni's posa  
creguent qu'es una femella  
y ascomiensa a dirli cosas.  
Antonio qu'es dona conter  
agarra l'espolsaor  
y lil tirà a la cara  
de su galanteyador.  
Ramona que as' veu  
va y es lleva la sabata  
y me manpriende a Hilario  
fenlo una cataplasma.  
Después ascomiensa en Toni  
y Pepiquita en la hermana  
pues la competencia l'hase  
para ser d'allí el ama.  
Al caure la carasita  
y vore que es Antonio,  
si una fiera era Ramona  
se convertix en demonio.  
—¡Miren vostés l'agarrat!  
¡Pues no fa ell el dinar!  
¡Si per aforrar saliva  
no gosen ni parlar!  
Cuan yo'stava allí en amo  
anava ell a la plasa  
y sempre en el cabàs buit  
s'en tornaba paca casa  
y no habia atre remey  
que menjar arròs en pansa  
pero ¡redell quin arrós!  
¡fea estar mal de la pancha!

–Calle vosté mentirosa  
–dise Antonio Carrasquer–  
qu’eso usté no me lo dise  
en la mitad del carrer.  
–¿Cóm que no? So bicho raro,  
¿qué vols tu por aquí?  
Después de’star deu años d’amo  
no m’acuerdo si te vi.  
¿Vos pareix això bonico?  
–¡Vosté’s una charlatana!  
–¡Y tu un mico anflocat!  
–¡Ay mabuela y que puñada  
que’sta tia ma pegat.  
–¡Eh, eh! Fuera, fuera, fuera!  
–Est’atra per mal criat;  
esta atra pera postres,  
y este carchot regalat.  
Tan entusiasmados s’hallan  
los cuatro en la peleya  
que no’s dan cuenta tan suels  
qu’un monesipal aplega.  
Mientras tres organillos  
y la banda de la música  
van tocando, tocando,  
sus matraquitas acústicas.  
Tocaron la Marsellesa  
luego la Marcha Real  
andispúes un pasodoble  
y pera variar un vals.  
Tocaron la «Viuda alegre»  
y lo de «Ven Cirila ven»  
un sinnúmero de foxes  
y el himno del Somatén.  
Pero la gente no ouia

todo su entusiasmo era  
para la homérica llucha  
entre aquel pollo pera  
y entre las otras dos pollas  
que poco a poco es pelaban  
el cabo, vulgo olla.

Llegó el monosipal  
con aires de gran señor  
disiendo qu'estaba mal  
armar tal rebolución  
en una fiesta nasional  
como era el dos de mayo  
dia en que en la Canal  
no hasen faena las duenas  
como todos los demás.

Y fué y s'ampuertó al retene  
a los qu'armaron la gresca  
y mientras allí que penen  
l'alboroto de la fiesta.

### *Epílogo*

Antoñito Carrasquer  
ya no tuerna a cosinar  
porque solo lo que hase  
es su traque ansusiar.  
Ya no quiere ir a fiestas  
ni a bailes ni verbenas  
no mas con la condisión  
de que no asistan duenas.

### «La presència persistent»

Datada en 1945, és tracta de la versió en català, inèdita, del poema «Presencia de la Muerte», que es va publicar en el número de gener-febrer de 1947 de *Verbo*. Com que s'ha reproduït prèviament, junt amb la versió en castellà, en l'apartat dedicat als poemes de la revista esmentada, no la reproduïm de nou.

### «Cementeri»

És un sonet en decasíl·labs amb accent intern a la sisena que expressa el desig del poeta d'abandonar la vida. Tant pel tema com per la data en què fou escrit, 1946, té similituds amb «La presència persistent», encara que difereixen a nivell mètric. La rima incompleta suggereix que és un poema en un estat d'escriptura provisional.

Ací vull que em soterrin, entre plantes  
fàcils i fotos d'una gent antiga.  
Em tempta aquest sol dolç, meu i en aurora,  
per a cenyir ma carn i sa fatiga.

Seré un mort més, però també una nova  
creixença de la terra, un fort solatge  
afegit al seu fons o convertint-la.  
Quedarà un buit sagrat en el paisatge.

Quan s'esvaezca el meu record i puga  
dir-me definitiu amb Déu a sobre,  
sabré per fi el sentit de la mort pia.

Aleshores, algú, sense buscar-me,  
vindrà, com ara jo mirant les fosses,  
a desitjar ma vera companyia.



## «Una altra espècie d'elegia»

Datat també en 1946, és un poema sense mètrica regular que incorpora el primer quartet de «Cementeri», amb el qual comparteix la temàtica de la mort. És probable que Fuster no quedara satisfet del sonet anterior i decidira reformular-lo o fusionar-lo amb el poema present. Al capdavall, els dubtes sobre ambdues composicions expliquen la seua condició d'inèdites.

Cante, cante perquè sí i perquè la meua tristesa  
és un petit cavall ebri que navega sota les acàcies.

Al principi fou només un tímid polze, tèrbol  
hoste de la meua sang, i després ja fou una arpa

on les meues mans eren belles calaveres  
o cabelleres o possessions. Aquella pedra cremada

tenia l'aspecte dels besos. Aleshores  
—als nens ens vestien feroçment de mariners i s'estilava

encara la paraula cocotte que després s'ha perdut no se per què—,  
aleshores jo veia la mort com una acàcia

subterrània, lenta, i volia viure-la a colpets, guardar-ne  
retalls a les butxaques del pantaló. La llàgrima

que s'estacionà davant la tapa del llibre  
no tenia propòsits, i vaig intentar recordar-la

quan ja era un ancià que feia versos:

Ací vull que em sotarren, entre plantes  
fàcils i fotos de gent antiga.

Em tempta aquest sòl cast, meu i en aurora,  
per a cenyir ma carn i sa fatiga.

però no vaig saber continuar dient-ho,  
escindit com estava per l'amor (i ja sabeu que l'amor calma).

Naturalment, es tractava d'un dia solemne,  
d'un instant en el passeig per una molla carretera blanca.

M'hi vaig trobar la vida per venir i derrocada.

Ser un mort més però també una nova creixença de la terra,  
un fort solatge afegit al seu fons o convertint-la.

Això passa amb els cementeris: que tenen una vaga  
anella de records, i la gent s'hi repenja.

Quan en una paret trobem un nom escrit pensem desseguida  
en la cara designada

però per fi en un taüt, lliure  
de l'amor, com ara jo, lliure de aquella cosa que en la gola  
distribueix.

### **Tres versions d'un poema d'homenatge a Chopin**

El 1949 Fuster va escriure tres versions d'un poema d'homenatge al compositor polonès Frédéric-François Chopin amb motiu del centenari de la seua mort, a París, el 17 d'octubre de 1849. No era la primera vegada que Fuster prenia la música de Chopin com a font d'inspiració poètica, ja que en la secció «Alguns poemes menors», de *Sobre Narcís*, publicà un anys abans, el 1948, el poema «Chopin». La diferència principal rau en

què aquest poema no especificava cap peça musical concreta, mentre que les versions del poema d'homenatge parteixen d'una obra concreta, que identifiquen a continuació.

Les variacions textuais de les versions són mínimes i, a nivell formal, nul·les, ja que presenten la mateixa disposició: quatre quartets de decasíl·labs amb accent intern a la sisena i combinació de rimes consonàntiques *ABAB CDCD EFEF GHGH*. En canvi, paratextualment, hi ha divergències en els títols, cites i dedicatòries. L'obra que inspirà el poema és l'*Estudi op. 10, núm. 12* en Do menor, conegut com l'*Estudi Revolucionari*, una obra per a piano composta el 1831 arran de l'alçament de Polònia contra Rússia. Només un any després, el 1832, Chopin va compondre l'*Estudi op. 10, núm. 3*, també per a piano, més conegut amb el títol de *Tristeses*, amb motiu de la caiguda de Varsòvia a mans dels russos. Reproduïm les tres versions del poema, amb especial atenció a les particularitats que les diferencien.

### «En el centenari de Frederic Chopin»<sup>192</sup>

*Per a M. Adlert*<sup>193</sup>

Ets un vent pur! Les pàtries vençudes  
s'atenen al teu càntic desfermat.  
Per tu reprén, en tantes mans caigudes,  
son costum i sa fe la llibertat.

No és eterna la nit, ni les banderes  
s'acaben, ni ens sabria oblidar Déu.  
Dins la revolta pau de les esperes  
qui distingeix la sang, el plor, la veu?

(Hem negat)<sup>194</sup> roentor a la fatiga

---

<sup>192</sup> Considerem que és la primera versió perquè està datada entre el 17 i el 30 d'octubre de 1949, és a dir, començà a escriure-la en l'efemèride exacta del centenari de la mort de Chopin. A més, hi ha anotacions manuscrites, introduïdes després de mecanografiar el poema, que apareixen mecanografiades en les altres dues versions.

<sup>193</sup> La dedicatòria a Miquel Adlert està manuscrita.

<sup>194</sup> Contempla la variant «Tu negues» en una anotació manuscrita, que és la que inclou en les altres dues versions.

i llur pressa a les coses i a la mort.  
Un dia revindrà la soca antiga,  
i el cor serà més llarg, i el cel més fort.

Damunt les terres ermes, oh ventada,  
vés escampant ta fúria potent!  
Encomana('ns) la teua llum armada!  
(Hem fet de nostra)<sup>195</sup> lluita un sagrament.

### «Homenatge a Chopin»<sup>196</sup>

*Sobre aquell Estudi en do menor que clama per Polònia*

Ets un vent pur! Les pàtries vençudes  
s'atenen al teu càntic desfermat.  
Per tu reprén, en tantes mans caigudes,  
son costum i sa fe la llibertat.

No és eterna la nit, ni les banderes  
s'acaben, ni et sabria oblidar Déu.  
Dins la revolta pau de les esperes  
qui distingeix la sang, el plor, la veu?

Tu negues roentor a la fatiga  
i llur pressa a les coses i a la mort.  
Un dia revindrà la soca antiga,  
i el cor serà més llarg, i el cel més fort.

Damunt les terres ermes, oh ventada,

---

<sup>195</sup> Contempla la variant «als que fem de» en una anotació manuscrita, que és la que inclou en les altres dues versions.

<sup>196</sup> Al costat del títol, es llegeix l'anotació manuscrita «Enviat a Richart», en referència al seu amic Josep García-Richart, a qui ja dedicà el 1946, junt amb Vicent Ventura, «Poema sobre València», de *Terra en la boca* (1953).

segueix alçant ta fúria potent!  
Encomana la teua llum armada!  
als qui fan de la lluita un sagrament.

**«Homenatge a Frederic Chopin»<sup>197</sup>**

*En el seu centenari, i sobre aquell Estudi en do menor que clama per Polònia*

Ets un vent pur! Les pàtries vençudes  
s'atenen al teu càntic desfermat.  
Per tu reprèn, en tantes mans caigudes,  
son costum i sa fe la llibertat.

No és eterna la nit, ni les banderes  
s'acaben, ni et sabria oblidar Déu.  
Dins la revolta pau de les esperes  
¿qui distingeix la sang, el plor, la veu?

Tu negues roentor a la fatiga  
i llur pressa a les coses i a la mort.  
Un dia revindrà la soca antiga,  
i el cor serà més llarg, i el cel més fort.

Damunt les terres ermes, oh ventada,  
segueix alçant ta fúria potent!  
Encomana la teua llum armada  
als qui fan de la lluita un sagrament.

---

<sup>197</sup> Aquesta versió és exactament igual que l'anterior, «Homenatge a Chopin», a excepció del títol i la cita.

### «Poema nupcial relativament malencònic»

Datat en juny de 1950, és un poema dedicat a l'escriptor i historiador saguntí Jaume Bru i Vidal i la seua dona pel casament. Fuster i Bru i Vidal es van conèixer en els anys quaranta i mantingueren una sòlida relació d'amistat al llarg de la seua vida. A més del poema, Fuster el va obsequiar amb un altre regal de noces: un quadre surrealista d'influència mironiana pintat per ell mateix, que es titulava «Viatge del general Franco a la sífilis».

El poema consta de quatre quartets i un díptic final en decasíl·labs blancs amb acent a la sisena. Com a curiositat tipogràfica, destaca que és l'única composició, junt amb «(Conato de imprecació)», en què fa un ús sostingut de les majúscules a l'inici del vers. Un detall que palesa la confiança que es tenien ambdós –Fuster i Bru i Vidal– és l'epitalami irònic sobre els deures conjugals del matrimoni que tanca el poema.

*Per a J. Bru i senyora*

Que un chor de dones grosses vinga a dir-vos  
L'avantatge final del matrimoni  
Que els senyors respectables en confirmen  
La benestança i el profit santíssim

Que els arqueòlegs quins col·legues canten  
Si saben els pobres la vostra joia  
Els arqueòlegs creuen que l'espècie  
És cosa digna de perpetuar-se

Allargueu per l'hivern les nits i el tàlem  
Car l'Estat protegeix tots els prolífics  
L'Estat capitalista vol que els mestres  
També ho siguen en l'art de la família

I què afegir-hi en cas d'epitalami  
Als dos Sit uobis leuis matrimonium.

### 2.8.3. POEMES INÈDITS SENSE DATA

---

#### «Verso para Verbo»

Signat amb el pseudònim de Salomón Medina, és un romanç en castellà de més de cent octosíl·labs rimats d'acord amb la combinació *aabba ccddc eeffe*.... La filiació surrealista del poema es reflecteix en la tècnica de l'escriptura automàtica, la manca de signes puntuació i els inventaris de noms propis i objectes de camps semàntics associats. A més de reconeguts escriptors surrealistes, i també de diverses adscripcions i èpoques, s'hi esmenten referències compartides amb el seu amic José Albi. Recordem que, a més de la revista *Verbo*, ambdós editaren l'*Antología del surrealismo español* (1952) i es dedicaren poemes mútuament en els anys quaranta.

empiezo pues enseguida  
la rosa del oh seguida  
quema un rollo de cristal  
general improperial  
por la camisa escondida  
por la muerte sofocada  
por el muslo y por un cada  
por la rueda del sofá  
sobre el reposo de un la  
sube sube la calzada  
hay un libro sobre el pelo  
hay un pelo de camelo  
o de camello de pan  
y un rasgo de celofán  
en el centro del consuelo  
después pasa la marquesa  
con una mejilla tiesa  
después pasa el clavecín

encima de un celemín  
y de la luna frambuesa  
ya se lanza el cocodrilo  
cocodrilo por el nilo  
por el hilo del sofá  
por la tienda que da el la  
por el hilo quilo zilo  
y se esconde la marquesa  
marquesina que se enyesa  
en un recuerdo de col  
dulce tránsito de alcohol  
igual que la rica cresa  
luego aparece la chica  
que decora la borrica  
y avanza el gris sin querer  
testando con gran poder  
y una gardenia de mica  
pasa el tiempo pasa pasa  
la pasa se come en casa  
casa que exalta el ratón  
acontece un fiel cartón  
y se instituye la brasa  
verbo verbo es la revista  
vista apenas entrevista  
y el señor albi qué bien  
se sienta y descubre un tren  
sin que para ello insista  
fuster mancha suscritores  
luego tuesta ruseñores  
que poseen un tamiz  
albi se afila un lapiz  
en favor de esos señores  
el ruseñor es un toro  
el buey es toro y tesoro



la màquina de escribir  
no se acaba de pudrir  
y hay un moro bajo el oro  
la màquina de escribiente  
tiene el vientre en un ambiente  
la màquina de escritor  
tiene dos sexos de azor  
y un complejo recipiente  
mi màquina de escribano  
que tiene un pez en la mano  
mi mano tiene un cristal  
que me canta y me da igual  
y mi mano no es mi hermano  
verbo tiene suscritores  
hermosos como tractores  
yo despierto en su nariz  
digo lápiz o lapiz  
a los antiuscritores  
ya menéndez y pelayo  
y el poema del piyayo  
se duermen sobre una cox  
don menéndez cox ni hoz  
y si le recuerdo mayo  
mayo de mayar y un gato  
don menéndez de zapato  
radio andorra sí qué horror  
heterodoxos de honor  
con la cara de jabato  
don francisco villaespesa  
cuenta con cara de mesa  
don ramón de campoamor  
se ha muerto sobre un tambor  
color de café con queso  
quesa holando los sifones

radio andorra en los rincones  
yo me abstengo de opinar  
don ramón de campoamar  
dámaso alonso y bombones  
cuando se enciende el camino  
un pincel muere de vino  
paul eluard y rubén  
se disputan un sostén  
muere el camino calvino  
gregorio prieto me aburre  
don jacinto burroburre  
gregorio pinta muy mal  
escarneciendo la sal  
y un lirio se desaburre  
por fin acuden con ramos  
por piedad no nos muramos  
huid huid porque va  
a descubrirse el sofá  
en ausencia de sus amos  
pablo neruda se irrita  
cada vez que truman grita  
ya os diré luego o después  
el número de sus pies  
y el agua que finiquita  
fontamara esa novela  
está escrita sobre tela  
las muchachas tienen piel  
cielo cel himmel y ciel  
con las estrellas en vela  
frank sinatra se oscurece  
aparece y coaparece  
cuba de color café  
nunca lo comprenderé  
tal como ahora acontece

y por último una cosa  
si verbo alarga esa rosa  
yo dejaré de escribir  
entre el coro y el nadir  
el buen gusano se posa.

### «Absolta a un adolescent»

Aquest poema té la particularitat que fusiona dues composicions diferents. Els primers vint-i-vuit heptasíl·labs són inèdits, i els darrers catotze versos, sense mètrica regular, són la versió inèdita, en català, del poema «[Qué corazón tuyo, qué silencio...]», pertanyent al conjunt «Dos canciones inacabadas», que es publicà en el número d'agost de 1946 de la revista *Verbo*. Cal tenir present que per la temàtica i el lèxic, que giren al voltant del suïcidi, està relacionat directament amb el poema «A un suïcida», publicat dins del conjunt «Quatre sonets» en l'*Almanaque de Las provincias para 1948*.

Una nit va florir en lleus  
oratjols d'escates grises.  
Estrelles dolces –urgents  
gessamins–, veus, s'estrenaren  
entre les rames del cel.

Nina morta, viu escorç  
d'abril i arcàngels inèdits.

Com se't ficaren als ulls  
els mil rellotges del vespre!  
Amb quines agres clarícies  
convertires en neguit  
aquell trànsit de colomes.

Nina morta, papallona  
blanament irrevocable.

Els vents, regalims de Déu,  
s'aturaren gaudiosos  
de combregar ales noves.  
Complanta de lliris blaus  
les sèquies va corcar.

Nina morta, pau oberta  
als cels on pastura el lleure.

El vol llarg dels meus records  
fa niu en el teu record.  
Aquesta nit cenyiràs  
els teus camins –sense vores,  
sense albirs– al meu silenci:

nina morta, esplet concís  
d'ombres i amors desuetes...

Quin cor teu, quin silenci  
dòcil. Meu, em madura  
amb les roses!

Quina carícia veritable, nupcial  
nostàlgia a posta,  
m'advé a les galtes!

La meua sang és un paisatge llarg  
devotament en alba,  
esperant-te.

Tu et desplegues –tan ací  
en ta distància– com un eco  
de riera jove,  
sobre el meu front entreobert,  
sobre el meu somni entreobert...

### «Poema per a Elx»

Possiblement, el Misteri d'Elx és la manifestació cultural valenciana que més va atraure Fuster, i sobre la qual va escriure, entre 1956 i 1962, un poema en català, «Elx en el seu misteri», i diversos articles en castellà. Com que aquests textos es publicaren en la revista *Festa d'Elig*, és probable que el present poema fóra escrit per a la mateixa revista i, per qualsevol motiu, no es concretara la publicació. Formalment segueix la mateixa disposició estròfica de «Poema nupcial relativament malencònic», ja que està distribuït en quatre quartets i un díptic final de decasíl·labs blancs amb acent a la sisena. En aquest cas, però, la rima consonàntica segueix la combinació *ABBA CDDC EFFE GG*.

He tornat novament, i voldré encara  
tornar, i tornaré, oh ardent ciutat!,  
a tu, a la teua nit, al vol corbat  
de la palma i el foc, a ta pau clara.

Més que el goig brusc i més que la figura  
del càntic o la pedra, de tu val  
l'olor del temps i l'oci vegetal,  
segles i llum pactant en carn obscura.

País per al record, veu ascendida,  
Elx agraït en festa o pensament:  
et tinc amb l'alegria, dolçament,  
i amb la sang t'assegure dins ma vida.

I si un dia no puc fer ton camí,  
ofici meu serà enyorar-te en mi.

### «Ressenya per a la premsa»

És un poema en clau irònica sobre l'assistència de Fuster, en maig de 1959, a les «Converses Poètiques de Formentor» que organitzava la revista literària *Papeles de Son Armadans*, fundada i dirigida per Camilo José Cela. La ironia rau, sobretot, en la ruptura de l'horitzó d'expectatives generat pel títol, que fa referència a la formalitat d'una nota informativa, mentre que el contingut qüestiona la utilitat de la trobada literària més enllà del plaer de passar uns dies en un indret idíl·lic amb les despeses pagades. Malgrat que el poema no està datat, degué escriure'l el 1959 a Formentor, o ja a Sueca, en retornar-hi.

Posem per cas els pins, la pau, el vent laudable,  
el whisky degudament obsequiós,  
i els matins sense pressa ni gavardina.  
o millor encara,  
posem per cas aquella noia sueca  
d'ull (m'ho suposo) boreal i natja inopinada,  
posem per cas qualsevol cosa,  
la setmana sencera,  
qualsevol altra cosa  
tan benigna com aquestes per als banys de mar,  
i els propis banys de mar,  
i els menús redactats en francès.  
Si el senyor Maragall hi hagués vingut  
(convidat com nosaltres, és clar)  
hauria tornat a escriure el mateix vers:  
¿què més, en efecte,  
ens podeu dar en una altra vida?  
Hi havia quaranta,  
quinze,

cent vint-i-set poetes  
mirant-nos els uns als altres a l'hora de dinar,  
estranyats de les mútues culleres.  
Tots érem professionals d'això o d'allò:  
de la mort en decasil·labs,  
de l'angoixa en vers lliure,  
del proletariat en aires de cançó,  
de la marededéu en dècimes,  
de l'amor  
i de la pàtria (l'una o l'altra) subjugada  
en formes a discreció.  
En sabem molt, d'aquestes coses, nosaltres,  
i tant!  
A casa tenim llibres que en parlen, i alguns  
els hem escrit nosaltres mateixos i tot.  
I ara, de sobte, ens trobàvem  
dinant sense saber com,  
mirant un paisatge còmode,  
calculant la natja de la noia sueca (¿o potser era danesa?).  
La mort,  
l'angoixa,  
el proletariat,  
la marededéu,  
l'amor,  
la pàtria (l'una o l'altra) subjugada,  
i fins i tot Virgili i Paul Valéry,  
diguem-ne la poesia per entendre'ns,  
prenien una nova justificació  
quan encetàvem les postres.  
Aleshores cadascú preguntava al seu veí:  
«¿I vostè què en pensa, de la poesia?»,  
i si us deia «Oh quin bell misteri!» sabíeu que era de dreta  
o que era d'esquerra si deia «Oh quina arma admirable!».  
Però de seguida tothom encenia una cigarreta

i realment pensava en els pins, la pau, el vent,  
i tota la resta.  
Mentrestant, uns números prosperaven  
en el silenci d'un calaix:  
un tros de pa, un tros de whisky, un tros de pi.  
Un tros de pau, un tros de vent, un tros de natja

### «Poema inèdit sobre la crema de Xàtiva»

Es tracta d'un romanç sobre l'episodi històric de la crema de Xàtiva per part del rei Felip V amb l'objectiu de sotmetre el poble valencià davant les forces borbòniques durant la Guerra de Successió. Tot i que es tracta d'un relat èpic, Fuster opta pel romanç més habitual, escrit en heptasíl·labs, en compte del romanç heroic amb decasíl·labs. Per bé que se centra en uns fets històrics concrets, el poema denuncia l'atac a la llibertat dels valencians.

Quan el sol arriba a Almansa,  
¿qui el podria ja parar?  
Una muralla li alçaren,  
però de pits i de sang,  
i el rei Felip l'ha abatuda  
amb el puny allargant.  
¡Ai, poble meu, com t'assolen  
francesos i castellans!  
Cada soldat és un lladre  
i aquell qui els mana un tirà.  
No tenen prou amb la guerra  
ni amb el poder usurpat,  
que volen fer de la terra  
l'estable dels seus cavalls;  
se'ns enduen les collites  
i l'or dels nostres altars,  
i maltracten les donzelles



com uns llops desesperats.  
Allà pel cantó d'Alamansa  
el mal i el rei han entrat  
un rei que ve de Castella  
i un mal que no té pietat:  
són una mateixa cosa  
mal i rei i rei i mal.  
Homes d'Elx i de València,  
de Morella i d'Alacant,  
gent del pla i de la muntanya,  
ploreu, que tot s'ha acabat,  
ploreu ja sense vergonya,  
que un altre dia vindrà  
que les llàgrimes de ràbia  
es convertiran en sang.  
¿No sentiu com les campanes  
toquen a mort general?  
Toquen per la nostra pàtria,  
que l'estranger ha aullat.  
Toquen a mort per nosaltres,  
per l'aladre abandonat,  
per la dona que paria  
amb un dolor redoblat  
que estan sense soterrar.  
El rei Felip que ho sabia  
encara més s'ha irritat,  
i l'odi d'un rei d'Espanya  
és més dur que els seus soldats.  
Mireu com puguen les flames,  
enmig de la nit suau.  
La ciutat forta i segura  
ardix pels quatre costats,  
i els bandits que l'ennanien  
Déu no els haurà perdonats

el foc desfà les esglésies  
i va destruint les llars.

Ai, Xàtiva, quina festa  
que et fa el nou rei castellà!

Fins el nom voldrà llevar-te,  
el nom i la dignitat.  
Però el rei no crema esglésies,  
ni les cases ni els palaus,  
que açò que a Xàtiva crema  
és la nostra llibertat.

### «Elogi de la flama, per Sant Josep»

Així com el 1948 va publicar el sonet «Falla encesa» en la revista fallera *Pensat i Fet*, és probable que aquest poema també fóra escrit amb la mateixa intenció o per a qualsevol altra publicació fallera. No debades, Fuster publicà textos en prosa en alguns llibrets de falles locals, com ara la Falla del Mercat i Falla del Foc o la Falla Verge de Sales. Siga com siga, es tracta d'un conjunt de tres dècimes en versos heptasíl·labs amb diferents combinacions de rima, que es completa amb un epigrama final format per un quartet en heptasíl·labs rimats.

1.

Cel amunt, oh dits del foc,  
salteu, i dintre la clara  
saó de la nit que empara  
flocs de vols en enderroc,  
la primavera us amara,  
i tot té goig d'encetall  
sobre el tall de vostra llum:

també jo, enyor que es consum,  
voldria esser-ne encenall  
que no fes ni cendra ni fum.

2.

Aixeca, flama, tes roses:  
perpetua en ta cançó  
–àgils brevetats descloses–  
memòria de les coses  
que van ésser i ja no  
són ; mostra'ns la revifalla  
que tot té entre les guspies:  
tu mateixa ets l'alta dalla  
que sega i fa de mortalla  
mentre dolçament t'estires.

3.

Pel cel nou s'esfilagarsa  
–i hom en sent la lleu punyida–  
l'encís d'una enyor esparsa.  
Heu respirat mai la flaire  
de pètals cremant-se? L'aire  
que en recull servà fendida  
inquietud d'ala tendra.  
Vui, com la flama, un record  
m'ha dut oci d'una mort  
però me'n resta la cendra.

*Epigrama final.*

Març, grapat d'ales novelles,  
treu la millor florissalla:

un tou d'espurnes o estrelles  
fent esclat en cada falla.<sup>198</sup>

### «Elogi del xampany a punt de beure»

Tot i que el poema no està datat, tenim constància, per la carta que Octavi Saltor envià a Fuster el 30 de setembre de 1948, que el mateix any va concórrer a un certamen poètic celebrat a Sant Sadurní d'Anoia que versava sobre el xampany, però no guanyà ni obtingué cap distinció especial. El sonet, que evoca l'instant previ al primer glop, està escrit en decasíl·labs amb accent a la sisena que segueixen la combinació de rima *ABAB ABAB CCD EED*.

*Lema: «Charme»*

Fervor de bes i joia, lleugereses  
d'escuma que sosté el vol de l'instant,  
tremolor delicada de sorpreses,  
propici encantament, rossor constant:

heus ací el teu misteri de dolceses,  
oh vi diví, fet alba radiant  
dintre cada bombolla on vibren preses  
il·lusions i veus que ens van temptant:

car si a tot poses tels de meravella,  
si la vida és per tu inexacta i bella  
i ets mirall de somriures i enyors vagues,

qui no sabrà vinclar-se a ta delícia  
o al teu convit pregon o a la carícia  
de les sets que despertes i no apagues?

---

<sup>198</sup> Contempla la variant «esclatant en cada falla» en una anotació manuscrita.

### «Cançó per a la rosa»

És un poema de deu hexasíl·labs estructurats en tres tercets, dels quals mantenen rima consonàntica el primer amb el tercer, i un darrer vers que resta espars, sense rima. Està encapçalat per una citació extreta del quart vers del poema de Fuster titulat «Cançó tranquil·la», que és l'últim d'*Ales o mans* (1949), però que es publicà prèviament en *3 poemes* (1949). Tal com indica el títol, la rosa és vista com el símbol de l'amor fugaç i marcescible que, malgrat tot, el poeta intenta eternitzar.

*La rosa, mineral de tan serena...*

Rosa, rosa, victòria!  
Traduïda a l'amor,  
quin camí de memòria!

Quina pau, la de viure  
al centre obscur del món,  
sense pes ni ser lliure!

El destí i l'alegria  
passen incerts, com tu,  
i el cor us desafia.

El cor roman, s'atura,

### «La bandera»

Aquest sonet està encapçalat per la nota explicativa següent, enunciada a mode de retret irònic: «Este poema de sentimientos elevados, tengo el gusto de dedicárselo a don José Ombuena y a don Rafael Ferreres, que me estarán leyendo, para que vean que no se me arruga el ombligo ni se me caen los anillos de los dedos cuando se trata de escribir un soneto com il fó.» I, a continuació del sonet, hi ha una altra nota irònica, més curta i

contudent, que diu: «¡Hala! “Veas” si el Tocino es de pollo.» De fet, el poema manté el mateix to burlesc i irònic de les notes citades, ja que parodia una sonet patriòtic amb un estil arcaïtzant.

¡Salve, salve, bandera sacrosanta,  
que ondeas, primorosa, en nuestro cielo  
y enciendes en mi pecho el noble anhelo  
de vencer o morir cabe tu planta!

Cuando besas mi frente, el alma canta  
la sacra integridad de nuestro suelo  
y el espíritu goza del consuelo  
de un épico ideal: eso me encanta.

Quiero luchar, quiero vibrar contigo,  
sentirte sobre mí como un abrigo,  
henchido el corazón, limpia la mente.

Pues si mi vida abate el enemigo  
por mortaja tendré tu oro de trigo  
y tu heroico arrebol, naturalmente.

**«Oración a Nuestra Señora teniendo en su regazo a su hijo Dios Jesús descendido de la cruz», de Joan Roís de Corella**

Així com Fuster actualitzà, al català modern, una selecció de vint-i-sis poemes d'Ausiàs March per a l'antologia poètica publicada el 1959 per Selecta, també traduí, al castellà, l'«Oració a la senyora nostra, tenint son fill, Déu Jesús, en la falda, devallat de la creu», un dels divuit poemes que va escriure el cèlebre poeta valencià Joan Roís de Corella, dels quals només tres són peces religioses. La traducció de Fuster transforma el decasíl·lab català amb cesura masculina a minore en l'hendecasíl·lab castellà amb un ictus constant en la desena síl·laba i un altre accent intern, majoritàriament, a la sisena.

L'operació, gens fàcil, és resolta amb destresa per Fuster, que, ja tenia certa pràctica en traduir poemes del català al castellà, sobretot en l'època en què traduïa els seus propis poemes per a la revista *Verbo*.

Con el pecho anegado en duro llanto  
y el corazón por el dolor deshecho,  
hija y madre de Dios, a ti acudimos;  
de nuestros huesos la carne se arranca,  
y ya no ser el alma se desea,  
al pensar que, Dios y hombre, el hijo tuyo,  
por nuestras graves culpas muerto, yace  
extendido en su cándido regazo.

Mana su sangre sobre el dulce sitio  
donde tú, cuando niño, le mecías,  
y tan gran agua viertes de tus ojos  
que llega a sus heridas, y las lava,  
y se mezcla a su sangre para hacerse  
colirio inapreciable cuya gracia  
el pecado que Adán nos dio en herencia  
y nuestro encono actual absuelve y borra.

Tu corazón hendido de amarguras  
habla de tu dolor tan hondamente  
que los ángeles todos, a tu orilla,  
de ti aprenden del duelo y la tristeza.

Llora el mundo cubierto de cilicio,  
y el sol, de pronto con cabellos negros,  
y los cielos vestidos de hosca sarga  
acompañan el rezo de tu lengua:

“Oye Tú, hijo mío, mis palabras,

tú que en la cruz al ladrón escuchaste:  
pues no quieres que yo contigo muera,  
deja que me sepulten a tu lado;  
yo te acogí en mi vientre de doncella,  
ahora tú recíbeme en tu tumba;  
no me queda lugar entre los vivos:  
ya muerto Tú, mi vida es también muerta.

No pido para mí mayor espacio  
del que Tú has de tener en tu sepulcro.  
Te preceda yo en él: tal, otras veces,  
dormiste consolado entre mis brazos.  
Te cubrirá este manto que me cubre,  
y si como sudario no te basta,  
mi carne, que has vestido estando vivo,  
permite que aún te sirva de mortaja”.

Madre de Dios, humilde siempre y virgen,  
luz del mundo, carbúnculo del cielo,<sup>1</sup>:  
mirra traemos del vivir amargo,  
doliéndonos de haber así ofendido  
a tu hijo, nuestro Dios, señor clemente;  
y tenemos incienso perfumado,  
pues contentos haremos sacrificio  
de nuestras carne si Él nos lo ordenara.

Y no osamos tender hacia su cuerpo  
sagrado nuestras manos para ungirle,  
mas aceptad nuestro amor como un bálsamo:  
sin temor nuestras lengua le confiesa  
Dios redentor, a Dios placiente oferta  
Que al tercer día se mostró a los Padres  
rescatados, glorioso sobre todo,  
con más claror que el sol alto en su órbita.



### **3. EL SILENCI POÈTIC DE JOAN FUSTER**



Mai no sabrem a ciència certa perquè Fuster desistí de ser el bon poeta que fou al llarg dels anys quaranta i cinquanta. Si ja és difícil conèixer els motius que empenyen un poeta a escriure, encara resulta més complex esbrinar per què deixa de fer-ho en un moment determinat. Siga com siga, l'únic fet constatable és que, a partir de 1954, Fuster ja no escriurà versos amb regularitat. En aquest sentit, fer càbales sobre una trajectòria poètica avortada de manera relativament sobtada, implica trepitjar el terreny relliscós de les conjectures. I, tanmateix, és inevitable preguntar-se per què, just quan començava a tenir un reconeixement unànim com a poeta, decidí donar per acabat el seu períple poètic. Fóra erroni creure que ho va fer per dedicar-se en exclusiva a l'assaig, ja que el Fuster assagista va conivir des de l'inici amb el poeta. Sense dubte, devia tenir raons de pes, algunes de les quals potser preferí reservar-se, mentre que unes altres va posar-les per escrit en diversos papers. Ens remetem a aquestes confessions amb la prevenció que no trobarem cap veritat indiscutible, sobretot si tenim present el to irònic i el posat fingidament displicent que les distingeix.

Començarem per una de les especulacions més extenses i profundes, inclosa en *Causar-se d'esperar* (1965), un volum que reuneix textos provinents d'una selecció de fragments extrets dels quaderns del seu dietari manuscrit de 1963, amb un complement corresponent als primers mesos de 1964. L'anotació, datada el 5 d'agost de 1963, porta per títol «Els poetes i la poesia» i inventaria, amb passatges irònics, un ampli repertori de raons amb què Fuster justifica, davant la incredulitat de certs interlocutors, la decisió de no escriure més poesia:

Fa uns quants anys, vaig publicar tres o quatre reculls de versos: poca cosa en quantitat i en qualitat, que els crítics, i jo mateix, hem procurat discretament oblidar. [...] De tant en tant em

pregunten: «¿Quan publicaràs un altre llibre de versos?» m'ho diuen de bona fe. Acostumo a contestar-los que he desistit de seguir cultivant aquesta honorabilíssima especialitat literària. *Ja* no faig versos: no faig *més* versos. La confessió els desconcerta: els costa un gran esforç de creure'm. «¿I per què?», insisteixen. Es pensen que *ser poeta* és una situació carismàtica, una mena de destí insoluble que obliga de per vida. «¿I per què?». Tinc un petit repertori de respostes per al cas. «Se m'ha esgotat la *vena*», explico. És un motiu seriós. Me l'accepten amb un punt d'incredulitat, però ningú no gosa discutir-lo. O bé: «M'he de guanyar la vida escrivint, i la poesia no dóna un cèntim...» És una altra rèplica que hom admet de mala gana: la troben cínicament fenícia. Quan la conversa s'escau amb persones d'un cert gruix de literaturització, cito: «Ja han estat escrits tots els versos possibles». La frase, més o menys exacta en la meua memòria i en la meua boca, és d'algun francès conegut. Però no impressiona els meus interlocutors: els sembla una evasiva. I si apunto: «És que la poesia no m'interessa», s'escandalitzen. No cal dir com s'exciten, si em manifesto més radical: «És que no val la pena d'escriure poesia». Aleshores em miren com es mirarien un monstre. La veritat és que totes i cada una d'aquestes raons, les unes més, les altres no tant, han contribuït a allunyar-me del sublim esport de redactar papers en ratlles irregulars. Potser l'última és la decisiva.

¿No val la pena d'escriure poesia? En tot cas, no val la pena que *jo* n'escrigui. [...] No poso en entredit el *valor* de la poesia en si. És clar que «val la pena», la poesia! Tanmateix, ¿què dir de la poesia que un mateix fa? Aquesta és la qüestió que jo personalment em plantejo, la que cada poeta hauria de plantejar-se: si la *seua* poesia «val la pena». Dono per descomptat que els liròfors de totes les latituds consideraran impertinent que ningú dubti de la importància de la seva obra. Els escriptors, en general, i més els poetes, som gent puntmirada, i la vanitat constitueix un dels nostres trets característics més constants. ¿Qui serà tan modest que, per un instant, posi entre parèntesis el seu orgull de lletraferit, i faci examen de consciència respecte a la *utilitat* de la seva labor?

[...] Entre el geni i el poeta –o l'artista– vulgar s'allarga una gama de possibilitats extensa i matisable. En la confiança d'aquest escalafó indulgent s'aguanta la vocació dels poetes que no arriben a genials i que no saben o no podem reprimir-se les afeccions. Però els qui no sentim tan irrefrenablement acuitats per la pruija de versificar, abandonem la partida. Si no assolim la puntuació d'«excel·lents» i de «millors» perquè les nostres limitacions personals ens ho impedeixen, ens dediquem a una altra cosa: a escriure assaigs o articles de periòdic, filosofia o novel·les, drames o història. ¿És que tot això, assaigs, articles, filosofia, novel·les, drames, història, *literatura* al cap i a la fi, no és encara un «luxe»? Potser en alguna mesura ho sigui. O millor dit: no és una *necessitat*, però te una *utilitat*. Més o menys utilitat: utilitat per a uns o per a altres. *Utilitat*. (Fuster 1965b: 125-136)

Malgrat que la reflexió anterior comença amb el to descregut i escèptic tan típic d'algunes *captatio* fusterianes, deixa entreveure motivacions serioses com la (in)utilitat de la poesia o l'altíssim grau d'exigència amb què avaluava les seues creacions. No fou,

de fet, l'única ocasió en què argumentà l'excel·lència com a condició indispensable per als aspirants a poeta. Així, si més no, entenia l'ofici, i no hi ha dubte que ho va mantenir fins a les últimes conseqüències, tal com llegim en el fragment següent de l'entrada del 5 de febrer de 1954 del *Diari 1952-1960*, una mostra paradigmàtica del distanciament desmitificador que Fuster solia prendre respecte a la seua obra literària:

Cadascú té el seu ideal de «professió». Jo, com a escriptor, hauria volgut ser un gran novel·lista, un dramaturg genial, un poeta líric de primera categoria; un filòsof d'acadèmia, si més no. Però hi he renunciat. Amb llàgrimes de sang, plorades damunt de quartilles inútils, hi he renunciat. He de conformar-me a escriure tebeos. El que acostumo a escriure, perquè no en sé més, són papers com aquest, una mena de tebeos per a intel·lectuals. (Fuster 2002a: 403-404)

Si 1952 fou determinant en la consolidació de l'orientació antilírica de la poesia fusteriana, 1954 és l'any en què decideix abandonar definitivament la pràctica poètica. I no es tracta d'una decisió presa en un moment qualsevol, sinó en el punt més àlgid de la seua carrera. De fet, més enllà de considerar-se o no «poeta líric de primera categoria», era conscient del lloc preeminent que ocupava la seua poesia en el País Valencià de la postguerra, encara més després de la publicació d'*Escrit per al silenci*, que el consolidà com un dels poetes lírics catalans més distingits i prometedors. És probable que el fet que tan sols li haguera estat permès publicar la producció lírica, de la qual començava a allunyar-se progressivament, contribuí a l'abandó. De segur, la impossibilitat de donar a conèixer els poemaris antilírics en el moment en què foren escrits degué provocar-li un sentiment d'impotència difícil de pair. En unes altres circumstàncies, menys adverses, la projecció que hauria suposat la publicació el 1950 d'un llibre tan poderós i novedós com *Ofici de difunt* podria haver canviat el curs dels esdeveniments. Fuster mateix reconeix aquesta evidència en les notes addicionals a l'entrada del *Diari 1952-1960* en què inserí l'«Elegia a Rabelais»:

Els temps canviaven, en el petit món de la poesia catalana. S'inaugurava l'època de Salvador Espriu –cal dir-ne «l'època de S. E.»–, i posteriorment, el docte tàndem Castellet-Molas començà a postular el programa del «realisme històric», tan suggestiu. En aquestes circumstàncies, les meves darreres il·lusions «líriques» hi haurien fet una impressió de cosa anacrònica, que no em veia en cor de suportar. I menys, després de *Menja't una cama*, i no diguem de la *Teoria dels cossos*. De més a més, un dia, en un bar del carrer del Portal de l'Àngel, mentre bevíem una cervesa, Antoni Comas m'havia aconsellat que ho deixés córrer, això dels versets, perquè no eren el meu fort.

Total: que no solament vaig renunciar a la publicació dels poemes ja fet, sinó que vaig jurar de no fer-ne mai més de la vida. (Fuster 2002a: 377-378)

Gairebé de passada, hi esmenta l'opinió del crític literari i professor universitari Antoni Comas com a raó última que el féu desistir de seguir escrivint poesia, i matisa la situació informal de la conversa en què li ho va suggerir. Ara bé, les paraules de Comas, potser pronunciades en una de les abundants estones de lleure que compartiren com a assistents al III Congreso de Poesía, celebrat a Santiago de Compostela del 22 al 28 de juny de 1954, desfermaren un diàleg breu però intens a través de mitja dotzena de cartes compreses entre agost de 1954 i juny de 1955. Així, la primera referència a la poesia de Fuster apareix en la carta de l'11 d'agost de 1954 que li envià Comas (Fuster 2010b: 9-19), poc temps després de l'assistència al congrés. Tanmateix, caldrà esperar a la carta del 30 de gener de 1955 per conèixer en profunditat la seua visió de la poesia de Fuster:

Ara toca parlar de la teva poesia. No és pas el moment de fer-te'n una crítica (un moment o altre penso fer-te-la). En general m'ha agradat. De vegades, però, prens un to sentencios que no em plau massa. Tu, segurament, dintre la teva concepció poètica el tindràs plenament justificat. D'això no en dubto. Ara bé, entre el to líric i aquest intel·lectualisme sentencios, la teva poesia em sembla lleument desequilibrada. La cohesió, la llei interna del poema, em sembla, a voltes, poc operant. En fi, aquesta és la meua opinió, encara que expressada potser amb mala traça. No m'estenc més perquè aquests són problemes que no s'acaben mai.

El poema «Criatura dolcíssima» em féu molta gràcia. Confesso que no et coneixia sota aquest aspecte, ni t'hi imaginava. (Fuster 2010b: 23-24)

Dos mesos després, en la carta del 7 de març, Fuster li rebutja indirectament els retrets, que es resumien en l'excés d'intellectualisme i una dicció sentenciosa, poc adient segons Comas, per a un poeta líric. La crítica no era nova per a Fuster, que arrossegà l'etiqueta de «poesia cerebral» des dels inicis. Tot i això, les observacions de Comas són discutibles, difuses i no estan il·lustrades amb exemples concrets. Val a dir, però, que la confiança que presidia el seu diàleg epistolar no l'obligava a convencions acadèmiques ni a la descripció i argumentació d'una ressenya. Potser per aquest motiu Fuster tampoc no sentí la necessitat urgent de justificar-s'hi, i li confessava –fóra veritat o no– que no prestava especial atenció a qüestions estilístiques en el procés d'escriptura. Simplement, deixava emergir la seua originalitat, sense cercar-la de manera obsessiva. Al capdavall, aquesta premissa metodològica constitueix una de les tesis centrals de *Les originalitats*, l'assaig que esmenta implícitament en la carta:

De la meua poesia, no te'n diré res. Possiblement tens raó en això que em dius. Jo escric, quan escric poesia (que és molt de tard en tard), sense pensar-hi massa. No m'ha preocupat mai la idea de fer-me un estil (això que se'n diu un estil personal), ni de mantenir-lo per damunt de tot. Crec que cada cosa s'ha d'escriure de la manera que ella exigeix. En el fons, sempre hi haurà uns trets unitaris, perquè és un i el mateix qui ho escriu. Aquest trets, impremeditats, seran el veritable estil, que se salvarà o no de l'oblit, el dia de demà. Crec que alguna cosa d'açò figura en un llibre que el senyor Casacuberta m'ha de publicar Déu sap quan... ja fa quasi dos anys, o més, que no he tornat a escriure versos. Ni, el que em fa patir una mica, n'he tingut gana. No crec que es perda res, però, la literatura catalana. Ara només escric articles per al periòdic, cosetes sense substància, però que donen alguna pesseta. (Fuster 2010b: 30-31)

Tornant, però, a les notes addicionals a l'«Elegia a Rabelais», a continuació del fragment en què evoca la conversa amb Antoni Comas, Fuster torna incidir en el trànsit de 1954 a 1955 com a data oficial del seu emmudiment poètic, que tan sols trencarà en comptades ocasions:

I em penso que, després de 1955, no hi he reincidit més que una vegada: un sonet segons els cànons, afilligranat, per al recordatori de la primera comunió de la filla de l'administrador d'un diari de València, diari on jo col·laborava en aquells temps inefables. En un país com el nostre, un poema de primera comunió deu ser només un pecat venial, més que més si un l'escriu per acontentar l'amo de la botiga on treballa... (Fuster 2002a: 378)

Tal com hem vist en l'apartat dedicat als poemes inclosos en llibres col·lectius, el sonet afilligranat amb el qual va reincidir després de 1955 és «Eucaristia», motivat per la primera comunió de la filla de Francesc Soriano Bueso. Però, oblidava Fuster que també publicà dos poemes més entre 1955 i 1968, que és l'any en què redactà les notes addicionals: «Elx en el seu misteri», editat el 1956 en *Festa d'Elig*, i «Dècima», inclòs el 1957 en la *Corona literària oferta a la Mare de Déu de Montserrat*. I encara després de 1968 reincidí per partida doble amb «Improvisació didàctica» (1971) i «Tres poemes inútils per a dos pintors que volen reinventar el món» (1974). Més o menys aconseguits, Fuster no renegà dels poemes circumstancials que hagué d'escriure, i així ho declarava, sense ambages, en el pròleg a la segona edició d'*Escrit per al silenci*:

Avui, les criatures que fabriquen versos disposen d'opcions i d'estímuls molt suggestius, i per això «ells» podran ser normals i com Déu mana, o anormals i contra Déu Nostre Senyor, que és igual. Però fa vint-i-tants anys, al País Valencià, tot era, literàriament, una sagristia: jo mateix, *mea culpa*, he manufacturat sonets eucarístics, marians i sobre falleres-majors. Tinc una discutible

excusa: els cobrava, com qualsevol altre ciutadà cobrava una altra feina, posar un rajol damunt l'altre, portar una comptabilitat o manipular un bisturí. (Fuster 1978: 10)

Mai no va renegar, dèiem, de la seua obra poètica, però tampoc no se'n vantava. Mantenia, això sí, ja ho hem dit, un punt de coqueteria disfressada de displicència o de calculat escepticisme. Així ho llegim, si més no, en l'inici del pròleg que just acabem de citar quan diu:

No sé quin interès podrà tenir avui la reedició d'uns versos com els d'*Escrit per al silenci*, publicats ja fa més de vint anys i que pràcticament havien passat sense pena ni glòria. Fins ara m'havia resistit a exhumar-los, potser per un púdic instint d'escepticisme. I no és que em senta descontent d'aquestes elaboracions líriques: ni descontent ni content. Són un paper més, dels molts que he produït, i no puc ni vull renegar-lo. (Fuster 1978: 9)

i també en diversos fragments del pròleg a *Set llibres de versos*:

Hi hagué un temps en què jo també escrivia versos. En vaig escriure massa, sens dubte. El present volum només en recull una part, i igualment massa, sens dubte. La intenció editorial es limita a exhumar els llibres introbables, i a afegir-hi alguna cosa més, que, per un motiu o un altre, havia quedat aparcada en les meues carpetes. Com que el projecte no naix de mi, ni l'he acceptat amb un gran entusiasme, em considere desobligat de justificar-lo. Ara sóc incapaç d'imaginar quina curiositat, o quina mena de curiositat, poden despertar aquests textos.

[...] De tota manera, l'exercici retòric anomenat «poesia» que jo he assumit al llarg dels anys, provocat per conviccions o per circumstàncies, hi queda discretament representat. Potser hi ha algun buit de temàtica o d'episòdiques fascinacions verbals. No crec que ningú el trobe a faltar. De més a més, i per fortuna, encara no sóc «matèria erudita», i m'agradaria no ser-ho mai.

[...] El resultat podia ser monstruós, en un sentit lívid i primari de la paraula. Del meu saldo particular, no me'n sabia avergonyir: fou el que havia de ser. (Fuster 1987: 11)

Gairebé idèntics, ambdós pròlegs foren escrits més de vint anys després d'*Escrit per al silenci*, l'últim poemari que publicà. És inqüestionable que, en el període comprés entre 1954 i 1987, l'assaig fou el gènere que monopolitzà la seua obra literària, però no és menys cert que Fuster se sentia vinculat íntimament a la poesia. Altrament, no podem explicar les incursions poètiques, esporàdiques, posteriors a 1954, ni tampoc la voluntat de reeditar *Escrit per al silenci* o de posar a l'abast dels lectors una gran part de la seua producció poètica en *Set llibres de versos*. Per què, si feia tants anys que havia desertat del «gremi dels poetes», insisteix a recordar que hi hagué un temps en què ell també va



escriure versos? La resposta, al nostre entendre, és clara: perquè mai no deixà de sentir-se poeta. En les poques estones de lleure que devia tenir enmig de la voràgine d'articles periodístics, conferències, treballs d'erudició i compromisos cívics i culturals que havia d'atendre constantment... Enmig d'aquesta voràgine, encara sentia la necessitat cíclica de demostrar-se que era capaç d'escriure versos. És manifest que l'evolució cap a una poesia antilírica anunciava una aproximació discursiva a l'assaig. Primava, per tant, la utilitat de poder expressar idees sense haver-se de sotmetre a certs imperatius formals. I, tanmateix, l'estil enlluernador, precís i penetrant de la prosa fusteriana és deutor en gran mesura de la seua la formació poètica. Hi ha coses que un aprén a estimar de jove, i que ja mai no pot deixar d'estimar. La poesia, per exemple.



## **CONCLUSIONS FINALS**



El fet d'haver escrit més de cent seixanta poemes en aproximadament nou anys, de 1945 a 1954, dóna una idea aproximada de la fertilitat poètica de Fuster, que, sense l'actuació nefasta de la censura, hauria publicat un poemari per any, o potser més. Tot i això, publicà *Sobre Narcís* el 1948, *3 poemes* i *Ales o mans* el 1949, *Va morir tan bella* el 1951, *Terra en la boca* el 1953, i *Escrit per al silenci* el 1954, a més d'escriure *Ofici de difunt* el 1950, «Elegia a Rabelais» el 1953, i *Poemes per fer* entre 1953 i 1954. Tot plegat, sense comptabilitzar poemes apareguts en publicacions periòdiques que no foren inclosos en cap poemari. Incomprensiblement, el ritme frenètic d'escriptura no minvà la qualitat dels seus versos, com sol ocórrer amb molts altres poetes. De fet, fins la irrupció del Vicent Andrés Estellés de *La nit* (1956), no hi havia al País Valencià cap altre poeta a l'alçada de Fuster. A continuació, tractarem de ratificar aquesta afirmació resumint els principals mèrits de la seua poesia, que ja hem destacat al llarg dels capítols precedents.

### **La pulcritud lingüística**

En l'actualitat, el coneixement lingüístic d'un escriptor en català és un fet que es dóna per descomptat, però no s'ha de perdre de vista que Fuster inicià la seua trajectòria literària en la immediata postguerra, en uns anys en què, sobretot al País Valencià, no es disposaven a penes de materials lingüístics que orientaren la formació gramatical d'un jove aspirant a escriptor. Tampoc no hi havia gaire publicacions ni premsa escrita en

català que establiren un model de llengua literària i les escasses editorials que, amb moltíssims esforços, aconseguien una certa regularitat en l'aparició dels seus productes havien de comptar amb la complicitat d'un públic minoritari que, al capdavant, les feia sostenibles.

És ben evident que la manca de professionalització del sector editorial repercutia negativament en la correcció lingüística dels escriptors, però Fuster sabé intuir aviat la importància de tenir un model estable de llengua literària. En aquest sentit, el seu procés de recerca i formació lingüística el diferencia, com en tants altres aspectes, de la resta de poetes valencians de postguerra i es reflecteix en la seua obra poètica, que, ja des dels inicis, rebé elogis per la correcció gramatical. Altrament, també suscità crítiques per l'ús altern de les variants oriental i occident del català segons les circumstàncies, tot i que, en el fons, hi havia la ferma voluntat de crear un estàndard vàlid per a la totalitat del domini lingüístic català.

### **La diversitat formal i mètrica**

Dins de l'heterogeneïtat mètrica que caracteritza la poesia fusteriana, predomina l'ús de l'heptasíl·lab i el decasíl·lab amb accent a la sisena síl·laba, tal com destacàvem en els inicis, ambdós metres associats respectivament a la dècima i al sonet, dues de les composicions més conreades en l'obra poètica del nostre autor. De fet, era tal el seu domini del decasíl·lab que, quan havia de confegir un poema d'encàrrec amb urgència, aquest solia ser el metre escollit. No obstant això, és important la presència de poemes sense mètrica regular, majoritàriament llargs i amb recursos relativament nous com els encavalcaments a final de vers, que, de nou, el diferenciaven dels poetes valencians de postguerra. Reiterem, però, que són trets que ja es perfilaven amb nitidesa en la primera poesia de Fuster i s'accentuen en l'època de maduresa creativa. Amb tot, també hi tenen cabuda composicions populars com els goigs, les nades i els romanços, i de més cultes com els madrigals, sempre passades pel seu sedàs personalíssim. En resum, la voluntat d'indagar noves formes mètriques és fa més evident amb el pas del temps i imprimeix un caràcter novedós a la seua poesia, si més no en el món literari valencià d'aleshores.

## Una poesia connectada a la modernitat europea

Així com Fuster fou conscient en la joventut de la necessitat d'assolir una base lingüística sòlida, també ho fou de la importància de connectar, en la mesura possible, amb les tendències estètiques i ideològiques predominants en el continent europeu, que tant havien d'influir en la seua formació cultural. En aquest sentit, és el primer poeta valencià que incorporà troballes del moviment surrealista i temes de l'existencialisme en la seua obra, just en un moment en què la norma literària al País Valencià apuntava a un hipotètic retorn al llorentenisme. Tan sols la poesia minoritària i intel·lectualista que intentaven els poetes del grup Torre conferia un aire renovador a la poesia valenciana, encara que poetes com Xavier Casp, Jaume Bru i Vidal o Rafael Villar no entenien la modernitat més enllà d'una reinterpretaió –o simplement assimilació– de la poesia simbolista de Josep M. López-Picó.

Al cap i a la fi, Fuster esdevingué una veu clamant en el desert. No debades, fou l'únic poeta que s'atreví en la dècada dels cinquanta a bastir el discurs poètic irreverent i iconoclasta d'*Ofici de difunt*, «Elegia a Rabelais» i *Poemes per fer*. Per dissort, aquells textos no es publicaren immediatament després de ser escrits, però és molt probable que hagueren canviat el decurs de la seua trajectòria poètica. Vist així, la modernitat de la poesia fusteriana és difícilment qüestionable, malgrat que va deixar de conrear-la quan començava a consolidar-se l'orientació antilírica. Però, si ens centrem en el cicle líric, no està menys present la modernitat poètica europea. Així, en *Sobre Narcís*, és palesa la influència del simbolisme i el postsimbolisme francesos junt amb la Generació del 27, que també són extensibles, per descomptat, a *Ales o mans* i *Escrit per al silenci*. Ja hem reiterat en diverses ocasions que Fuster mirava de reüll tot el que es coïa culturalment a l'altre costat del Pirineus en un intent desesperat d'evitar la mediocritat literària del País Valencià de postguerra. Tanmateix, en la poesia catalana dels anys quaranta i cinquanta romanica, incòlume i colossal, la figura de Carles Riba. Fuster sempre tingué present el seu mestratge literari i cívic, junt amb la resta d'autors i tendències esmentades, que ell mateix s'encarregà de resumir en el pròleg a la segona edició d'*Escrit per al silenci*:

Hi havia la lliçó de Carles Riba, per exemple. N'hi havia més, però en castellà: la de Neruda, una mica, i més les de Jorge Guillén i Pedro Salinas. Una petita dosi d'Éluard, a tot estirar, corregia el meu provincianisme: bé, Éluard, Claudel, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire. Em fa vergonya confessar-ho: ser porós a Verlaine o a Baudelaire a la Ribera Baixa pels anys 50 era irrisori. ¿O per

què me n'he d'averonyir? Un segle abans, o mig, no importa, Teodor Llorente traduïa Baudelaire, Verlaine, al castellà, i no sabia el que feia. Baudelaire, com Goethe, traduïts per Llorente, esdevenien poetes de jocs florals: d'uns jocs florals en castellà, és clar, perquè mai de la vida don Teodor no hauria gosat traslladar-los al «vernacle»... Reconec la meua primera dependència, com a versificador –si volem, com a poeta– dels grans espanyols de la «generació del 27». Dels que ja he citat, i de l'admirable Alexandre, i fins i tot de don Dámaso Alonso. Per a un aprenent de poeta al País Valencià, en aquella època i aquesta llengua, tot era molt difícil. (Fuster 1978: 10)

I encara uns anys després, en el pròleg a *Set llibres de versos*, inventariava, sense l'exhaustivitat del fragment citat anteriorment, les principals tendències poètiques que el van influir:

Pel que fa a mi, en concret, i com a confeccionador de versos o versots, els tòpics i les modes de l'època salten a la vista. De vegades hi són acceptats d'una manera incauta, i de vegades, també, d'una manera sarcàstica, i una certa propensió discursiva, diguem-ne «prosaica», es fa patent amb els anys. La barreja d'ingredients era inevitable, i ho era el pas d'un estímul a un altre. Hi havia, immediata, la xerrameca existencialista, tan poc «lírica» malgrat tot. Hi havia la temptació d'un surrealisme retardat i mòdic, modós. Hi havia la «poesia pura»: «*La fille de Minos et de Parsiphaë...*» (¿Què se n'ha fet, de l'abbé Brémond, que jo vaig llegir meticulosament traduït al castellà per Julio Cortázar?) Hi havia la cosa «social», mal entesa. Hi havia més coses: més seduccions. (Fuster 1987: 15)

### **Una evolució, interrompuda, cap a la poesia antilírica**

Certament, la poesia de Fuster no presenta un tall cronològic net, definit amb claredat, però sí que s'hi cospa l'evolució d'una veu lírica, de tradició simbolista, a una d'antilírica, marcada pel surrealisme. La transició no és, en absolut, lineal si tenim present que el 1948 havia publicat en *Verbo* el poema «(Conato de imprecación)», que anuncia els primers tempteigs surrealistes, i que dos anys després tenia enllestit *Ofici de difunt*. La incursió en una tendència estètica diferent –o millor dit, oposada– a la dels poemaris escrits fins aleshores denota l'afany experimental i l'ambició intel·lectual de Fuster.

Ara bé, si haguérem de fixar cronològicament un punt d'inflexió, caldria situar-lo el 1952, que és quan finalitza l'escriptura de *Terra en la boca* i d'*Escrit per al silenci*. A partir d'aquest moment, l'autor escriu dues obres que van un pas més enllà de la transgressió d'*Ofici de difunt*, un poemari de contingut irreverent, però tradicional formalment, amb l'única concessió derivada de l'absència de signes de puntuació i



majúscules. En canvi, amb «Elegia a Rabelais» i *Poemes per fer*, escrits entre 1953 i 1954, completa la inèrcia evolutiva cap a una poesia antilírica, no tant pel que fa al fons com a la forma, que era el salt definitiu que encara no s'havia resolt a dur a terme. La «poesia en ratlles desiguals» d'aquestes obres tindrà, a més, una continuïtat en els poemes dels anys setanta, escrits com una col·laboració literària amb l'obra d'artistes plàstics, igualment innovadors.



## **BIBLIOGRAFIA**



## 1. REPERTORI FUSTERIÀ

---

### 1.1. Repertori poètic

#### 1.1.1. Poemaris

Fuster, J. (1948a): *Sobre Narcís*, pròleg de Xavier Casp, València, Torre.

– (1949a): *3 poemes*, Alacant, Verbo.

– (1949b): *Ales o mans*, València, Torre.

– (1951a): *Va morir tan bella*, València, Torre.

– (1953a): *Terra en la boca*, pròleg de J. V. Foix, Barcelona, Barcino.

– (1954a): *Escrit per al silenci*, València, Institució Alfons el Magnànim.

– (1978): *Escrit per al silenci*, 2a. edició, València, Tres i Quatre.

– (1993a) [1a ed. 1953]: *Terra en la boca*, pròleg i edició a cura de Josep Palàcios, Catarroja, Afers.

#### 1.1.2. Obra poètica reunida

Fuster, J. (1987): *Set llibres de versos*, València, Tres i Quatre.

– (2002a): *Obra completa. Volum primer. Poesia, aforismes, diari, vinyetes i dibuixos*, edició, preliminars i apèndixs d'Antoni Furió i Josep Palàcios, Barcelona, Edicions 62.

#### 1.1.3. Antologies poètiques

Fuster, J. (1989a): *Obra pia*, pròleg i edició de Josep Palàcios, Ribera del Xúquer, Bromera.

– (1993b): *Antologia poètica*, pròleg i edició de Josep Ballester, Barcelona, Proa.

– (2016): *Joan Fuster recitable*, pròleg i edició de Salvador Ortells Miralles, Poble Llarga, Edicions 96.

#### 1.1.4. Poemes publicats en periòdics i revistes

- Fuster, J. (1945a): «Tres petites elegies» [«Jardí o melangia», «Darrer madrigal», «Paisatge»], *Almanaque de Las Provincias para 1946*, pp. 219-221.
- (1946a): «Alguns poemes menors» [«El meu poble, de nit», «Grills», «Cançó inacabada»], *Almanaque de Las Provincias para 1947*, pp. 507-508.
  - (1946b): «Poema VIII», *Cuadernos literarios*, març, s. p.
  - (1946c): «Jardín», *Cuadernos literarios*, març, s. p.
  - (1946d): «Noches sin alma», signat amb el pseudònim Jorge F. March, *Cuadernos literarios*, març, s. p.
  - (1946e): «3er poema romántico», *Cuadernos literarios*, abril-maig, en portada.
  - (1946f): «Poema» [«Así, / con las horas hundiéndose en mis ojos... »], *Cuadernos literarios*, abril-maig, p. 4.
  - (1946g): «Poema del suburbio», signat amb el pseudònim Jorge F. March, *Cuadernos literarios*, abril-maig, p. 8.
  - (1946h): «Dos canciones inacabadas» [«Desde mi rincón el cielo esparce...», «Qué corazón tuyo, qué silencio...»], *Verbo. Cuadernos literarios*, agost, s. p.
  - (1946i): «Orilla de este amor», *Verbo. Cuadernos literarios*, agost, s. p.
  - (1946j): «Oda al Mediterráneo», *Verbo. Cuadernos literarios*, octubre-novembre, s. p.
  - (1946k): «Poemas en la Navidad del Señor» [«Camino de Belén», «Belén de veras», «Nochebuena corriente»], *Verbo. Cuadernos literarios*, desembre, p. 9.
  - (1947a): «Quatre sonets» [«Tu i el matí», «Desolació», «Els teus ulls», «A un suïcida»], *Almanaque de Las Provincias para 1948*, pp. 241-242.
  - (1947b): «Presencia de la Muerte», *Verbo. Cuadernos literarios*, gener-febrer, p. 14.
  - (1947c): «Madrigalets a la Verche, en setembre», *Vispera. Revista de las fiestas valencianas. Feria y fiestas de Sueca*, 7, s. p.
  - (1948b): «Dol per un mort nostre», *Almanaque de Las Provincias para 1949*, pp. 179-180.

- (1948c): «Tres poemes» [«A Sant Francesc d'Assís, en llegir el Càntic de les Criatures», «L'olivera», «Elegia íntima», amb versions en castellà signades per V. T. M.], *Verbo. Cuadernos literarios*, abril-maig, p. 14.
- (1948d): «Poemes» [«Ara que vén, primavera», «Per a mi la nit, Senyor,», «Sents aqueixa escampadissa»], *Esclat*, maig-juny, p. 9.
- (1948e): «(Conato de imprecación)», *Verbo. Cuadernos literarios*, novembre-desembre, p. 10.
- (1948f): «Falla encesa», *Pensat i Fet 1948*, p. 6.
- (1949c): «Dos poemes», [«Impressió de tardor», «Cançó tranquil·la», amb versions en castellà signades per V. T. M.], *Verbo. Cuadernos literarios*, 15, març-abril, pp. 16-17.
- (1950a): «Criatura dolcíssima», 1, 4, 6, 9, *La Nostra Revista*, 52-53, p. 99.
- (1951b): «Criatura dolcíssima», 7, 10, *Ariel*, 21, p. 33.
- (1952a): «Invocació», *Las Españas*, 21-22, p. 20.
- (1952b): «Goig de desemparat», *Levante* (1-VI-1952), p. 6.
- (1952c): «Glossa o joguina davant d'un betlemet imaginari», *Las Provincias* (28-XII-1952), en portada.
- (1952d): «Invocació», *Ressorgiment*, 427, p. 6917.
- (1953b): «Una precisió», *Las Españas*, 23-24-25, p. 26.
- (1953c): «El matí i tu», *La Nostra Revista*, 64, p. 8.
- (1953d): «Impressió de tardor», *La Nostra Revista*, 67-72, p. 81.
- (1961a): «Homenatge a Ausiàs March», *Pont Blau*, 102, p. 137.

#### 1.1.5. Poemes inclosos en altres llibres de Joan Fuster

- Fuster, J. (1969): [«Elegia a Rabelais»], dins *Obres completes, 2. Diari (1952-1960)*, Barcelona, Edicions 62, pp. 67-78.
- (1985): «Improvisació didàctica», dins *Sagitari*, València, Diputació de València, pp. 24-27.

- (1993c) [1a ed. 1985]: «Improvisació didàctica», dins *Sagitari*, Alzira, Bromera, pp. 56-58.
- (1997a): «Carta de Joan Fuster a Albert Manent sobre l'estada a València de Carles Riba», dins *Correspondència 1. Carner, Manent, Riba, Pla, Espriu, Villalonga*, a cura de Francesc Pérez Moragón, València, Universitat de València / Tres i Quatre, pp. 255-265.
- (2002b): «Homenatge a Debussy», dins *Obra completa. Volum primer. Poesia, Aforismes, Diari, Vinyetes i Dibuixos*, edició, preliminar i apèndixs d'Antoni Furió i Josep Palàcios, Barcelona, Edicions 62 / Universitat de València, p. 951.
- (2002c): [«Elegia a Rabelais»], dins *Obra completa. Volum primer. Poesia, Aforismes, Diari, Vinyetes i Dibuixos*, edició, preliminar i apèndixs d'Antoni Furió i Josep Palàcios, Barcelona, Edicions 62 / Universitat de València, pp. 366-376.
- (2006a): «Homenatge a Debussy», dins *Correspondència 9. Xavier Casp, Miquel Adlert, Santiago Bru i Vidal, 1a part*, a cura de Josep Ballester, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre, p. 80.
- (2006b): «Improvisació per a Sagunt», dins *Correspondència 10. Xavier Casp, Miquel Adlert, Santiago Bru i Vidal, 2a part*, a cura de Josep Ballester, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre, p. 370.
- (2009a): «Versos a Joan Triadú», dins *Correspondència 11. Rafael Tasis, Joan Triadú, Antoni Comas, Albert Manent i Joaquim Molas, 1a part*, a cura de Josep Vicent Garcia i Raffi, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre, p. 385.
- (2011a): «Improvisació didàctica», dins *Obra completa. Volum segon. Assaig 1*, edició, preliminar i apèndixs d'Antoni Furió i Josep Palàcios, Barcelona, Edicions 62, pp. 610-611.

#### 1.1.6. Poemes inclosos en llibres col·lectius

- Fuster, J. (1949d): «XIII Estació: Jesús, davallat, als braços de Maria», dins *Calvari líric*, València, Torre, pp. 34-35.
- (1949e): «Tu ets», dins *Homenatge a Xavier Casp*, València, Torre, pp. 20-21.



- (1954b): «Cinc invocacions», dins *Festa poètica. Pro Abadia de Sant Martí de Riells del Montseny*, Barcelona, Bisbat de Barcelona, pp. 37-39
- (1954c): «Goig de desemparat», dins *Llibre de la Mare de Déu. Eucologi de Maria*, Barcelona, Selecta.
- (1954d): «Un vell mira el paisatge», dins Leandre Amigó (ed.): *Llibre de la vellesa*, Barcelona, Selecta, p. 124.
- (1955a): «A Sant Vicent Ferrer, apocalíptic, en llegir uns sermons seus», dins *Corona poètica en llaor de Sant Vicent Ferrer en el v Centenari de Sa Canonizació*, València, pp. 107-108.
- (1956a): «Elx en el seu misteri» dins *Festa d'Elig*, 16, s. p.
- (1957a): «Dècima», dins *Corona literària oferta a la Mare de Déu de Montserrat*, Abadia de Montserrat, p. 127
- (1960a): «Eucaristia», dins *Eucarística*, València, Successor de Vives Mora, p. 25.

#### 1.1.7. Poemes publicats en catàlegs i carpetes d'artistes plàstics

- Fuster, J. (1971a): «Improvisació didàctica», dins Rafael Armengol, Manuel Boix, Joan Fuster i Artur Heras: *Lligat i lacrat*, Galeria Adrià, Barcelona.
- (1974a): «Tres poemes inútils per a dos pintors que volen reinventar el món», dins *Arranz Bravo-Bartolozzi*, Galeria Temps, València, pp. 4-5.

#### 1.1.8. Poemes inclosos en antologies col·lectives fins a la seua mort

- Fuster, J. (1951c): «Elegia íntima», dins Joan Triadú: *Antologia de la poesia catalana (1900-1950)*, Barcelona, Selecta, pp. 295-296.
- (1956b): «Poema sobre València», «Cinc invocacions», 3, «Criatura dolcíssima», 3, 4, 10, dins Joan Fuster: *Antologia de la poesia valenciana*, Barcelona, Selecta, pp. 192-196.
  - (1965a): «Homenatge a Teodor Llorente», dins Joan Triadú: *Nova antologia de la poesia catalana 1900-1964. (De Maragall als nostres dies)*, Barcelona, Selecta, pp. 322.

- (1968): «Nu de noia en la mar», «Infant que jo vaig ésser», «Poema sobre València», «Criatura dolcíssima», «Era aquest carrer» dins Jaume Bofill i Antoni Comas: *Un segle de poesia catalana*, Barcelona, Destino, pp. 1130-1139.
- (1977a): «Criatura dolcíssima», 3, 6, 7, dins Josep M. Sala-Valladaura: *Antologia de la poesia eròtica catalana del segle XX*, Barcelona, Proa.
- (1980a): «Madrigalets a la Verge, en setembre», dins Andreu de Sales Ferri Chulio: *Antología poética en honor de Santa María de Sales, patrona de Sueca*, Sueca, pp. 75-76.
- (1989b): «Nu de noia en la mar», «No tenir-te... I de sobte», «Estrofes per al meu poble», «Poema sobre València», «Quasi-oda al Mediterrani», «Cinc invocacions», «Homenatge a Ibn Jafaixa d'Alzira», «Criatura dolcíssima», «Diria: consciència de mi», «Encara, sí!», dins Eduard Verger: *Antologia dels poetes valencians, III*, València, Alfons el Magnànim, pp. 189-219.
- (1989c): «No tenir-te... I de sobte», «Criatura dolcíssima», 1, 10, dins Francesc Sellés i Enric Sòria: *El joc i el foc. Antologia de poesia amorosa*, València, Gregal, pp. 110-112.

#### 1.1.9. Poemes inèdits

- Fuster, J. (1945b): «La presència persistent», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO. [versió en català de «Presencia de la Muerte», *Verbo. Cuadernos literarios*, gener-febrer de 1947, p. 14.]
- (1946l): «Cementeri», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
  - [1946m]: «Una altra espècie d'elegia», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
  - [1946n]: «[Quin cor teu, quin silenci]», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO. [versió en castellà de «Qué corazón tuyo, qué silencio...», *Verbo. Cuadernos literarios*, agost de 1946, s. p.]
  - (1949f): «En el centenari de Frederic Chopin», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
  - (1949g): «Homenatge a Frederic Chopin», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

- (1949h): «Homenatge a Chopin», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- [1949i]: «Elogi del xampany a punt de beure», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (1950b): «Poema nupcial relativament malencònic», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- [1954e]: Selecció de poemes presentats al Certamen Literari de Mallorca de 1954, mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (s. d.): «Verso para Verbo», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (s. d.): «Pasqua florida», manuscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (s. d.): «Absolta a una adolescent», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (s. d.): «Elogi de la flama, per Sant Josep», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (s. d.): «Ressenya per a la premsa», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (s. d.): «Poema sobre la crema de Xàtiva», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (s. d.): «Oración a Nuestra Señora, teniendo en su regazo a su hijo Dios Jesús, descendido de la cruz», mecanoscrit, versió en castellà del poema de Joan Roís de Corella, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

## 1.2. Repertori periodístic i assagístic

Fuster, J. (1944): «Vint-i-cinc anys de poesia valenciana (1920-1944)», *Almanaque de Las Provincias para 1945*, pp. 393-396.

- (1945c): «Significació espiritual de la Montanyeta dels Sants», *Memoria de los VI Juegos Florales convocados por la Jefatura Local del Movimiento y patrocinados por el Excelentísimo Ayuntamiento de Sueca*, pp. 49-59.
- (1945d): «Ascendencia histórica de las fiestas», signat amb el pseudònim J. de la C., *Víspera. Revista de las fiestas valencianas. Feria y fiestas de Sueca*, 6, s. p.

- (1945e): «Sueca tuvo un poeta», signat amb el pseudònim T. Blanch, *Vispera. Revista de las fiestas valencianas. Feria y fiestas de Sueca*, 6, s. p.
- (1946o): «Noticia de tres poetas de Valencia» [Enric Duran, Carles Salvador i Xavier Casp], *Verbo. Cuadernos literarios*, abril-maig, pp. 10-12.
- (1947d): «Crítica de: E. Durán y Tortajada, *Englantina d'or*, Valencia, 1947», *Verbo. Cuadernos literarios*, número extraordinari de primavera, maig-juny, p. 28.
- (1947e): «Poemas del amor de siempre. Al margen de un nuevo libro de José Albi», *Verbo. Cuadernos literarios*, octubre-novembre, pp. 29-30.
- (1947f): «Mestre Antoni Bou», signat amb el pseudònim F. O., *Vispera. Revista de las fiestas valencianas. Feria y fiestas de Sueca*, s. p.
- (1947g): «Tradición mariana de Sueca», signat amb el pseudònim T. Blanch, *Vispera. Revista de las fiestas valencianas. Feria y fiestas de Sueca*, s. p.
- (1948f): «Subvencionem la literatura», signat amb el pseudònim T. Blanch, *Almanaque de Las Provincias para 1949*, pp. 200-202.
- (1948g): «Xavier Casp, poeta valenciano», *Verbo. Cuadernos literarios*, febrer, pp. 14-15.
- (1948h): «El surrealismo y lo demás», *Verbo. Cuadernos Literarios*, juliol-agost, pp. 10-11.
- (1948i): «Posiciones y puntos de vista: Gaos y los ismos de París», sense signar, *Verbo. Cuadernos Literarios*, abril-maig, s. p. [contraportada].
- (1949i): «Poesía valenciana actual», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 14, pp. 28-29.
- (1949j): «Cantate Domino, Canticum novum. Sobre poesía católica española actual», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 15, pp. 24-25.
- (1949m): «Decir que es un digo, dice», signat amb el pseudònim F. Ortells, *Verbo. Cuadernos Literarios*, 15, pp. 27-29.
- (1949n): «Polémica a la vista», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 16, pp. 1-2.
- (1949p): «Sobre poesía católica española actual. II», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 16, pp. 27-28.

- (1949q): «Diez poetas cubanos (1937-1947)», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 17, pp. 27-28.
- (1949r): «Prefacio de una antología», signat amb el pseudònim F. Ortells, *Verbo. Cuadernos Literarios*, 17, pp. 28-29.
- (1950c): «València en la integració de Catalunya», *La Nostra Revista*, 54, pp. 136-137.
- (1950d): «Valors nous als països de la llengua catalana. Xavier Casp», *La Nostra Revista*, 59-60, pp. 298-300.
- (1950e): «Norma. La realidad y el poeta», sense signar, *Verbo. Cuadernos Literarios*, 18, s. p. [editorial].
- (1950f): «A la conquesta de Gide», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 18, pp. 2-4.
- (1950g): «Posiciones y puntos de vista: Las Letras en los periódicos», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 18, p. 33.
- (1950h): «El tercer Diego (incompleto)», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 19-20, pp. 44-46.
- (1951e): «Cuando Eugenio d'Ors era Xènius», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 22, pp. 35-38.
- (1951f): «Un rato de reto», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 22, pp. 42-45.
- (1951g): «Señal de libros: P. Juan Bautista Bertrán, S. J., *Del ángel y el ciprés*, Colección Murta, 2, Valencia, 1950», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 22, pp. 55-56.
- (1952e): «Maragall, con Unamuno a un lado», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 26, pp. 23-31.
- (1953e): «De la novetat i els seus límits», *Raixà. Miscel·lània de literatura catalana*, pp. 53-55.
- (1953f): «Juicios finales», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 27, pp. 12-16.
- (1954f): *La poesia catalana fins a la Renaixença*, Mèxic, Edicions Catalanes de Mèxic.
- (1955b): *El descrèdit de la realitat*, Palma de Mallorca, Moll
- (1956c): *Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*, Barcelona, Selecta.

- (1956d): *La poesia catalana I*, Palma de Mallorca, Moll.
- (1956e): *La poesia catalana II*, Palma de Mallorca, Moll.
- (1956f): «Panorama literari valencià durant el curs 1955-1956», Cap d'any 1957, *Raixà*, pp. 29-37.
- (1956g): «Poesía de Pere Quart», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 30, pp. 36-38.
- (1957b): «Panorama literari valencià durant el curs 1956-1957», Cap d'any 1958, *Raixà*, pp. 31-40.
- (1958): *Indagacions possibles*, Ciutat de Mallorca, Moll.
- (1959a): *Ausiàs March. Antologia poètica*, Barcelona, Selecta.
- (1959b): «Panorama literari valencià», Cap d'any 1960, *Raixà*, pp. 32-45.
- (1962a): *El País Valenciano*, Barcelona, Destino.
- (1962c): «Introducció a la poesia de Salvat-Papasseit», dins Joan Salvat-Papasseit: *Poesies*, Barcelona, Ariel, pp. 37-84.
- (1963): «Introducció a la poesia de Salvador Espriu», dins Salvador Espriu: *Obra poètica*, Barcelona, Santiago Albertí, pp. XIII-LXXII.
- [1964]: «Tres opinions sobre *Poesia catalana del segle XX*, de Josep M. Castellet i Joaquim Molas», *Poemes*, 9, pp. 80-81.
- (1965b): *Causar-se d'esperar*, Barcelona, A. C.
- (1967): *Combustible per a falles*, València, Lavínia.
- (1968): *Consells, proverbis i insolències*, Barcelona, A. C.
- (1972a): «Nota –provisional i improvisada– sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés», dins Vicent A. Estellés: *Obra completa I. Recomane tenebres*, València, Tres i Quatre, pp. 17-36.
- (1975a) [1a ed. 1962]: *Poetes, moriscos i capellans*, dins *Obres completes, I. Llengua, Literatura, Història*, Barcelona, Edicions 62.
- (1975b) [1a ed. 1968]: *El ben enamorat i el mal enamorat*, dins *Obres completes, I. Llengua, Literatura, Història*, Barcelona, Edicions 62.
- (1975c) *Obres completes, 4. Assaigs I*, Barcelona, Edicions 62.

- (1976): *La Decadència al País Valencià*, Barcelona, Curial.
- (1977b): «La literatura catalana de la postguerra», dins *Obres completes*, 5. *Literatura i llegenda*, Barcelona, Edicions 62, pp. 433-446.
- (1977c): *Contra el Noucentisme*, Barcelona, Crítica.
- (1980b) [1a ed. 1956]: *Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*, València, Tres i Quatre.
- (1986): «Quatre notes sobre la *Festa d'Elx*», dins *Món i Misteri de la Festa d'Elx*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, pp. 13-21.
- (1982) [1a ed. 1971]: *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial.
- (1991): *Textos d'exili*, edició, estudi introductor i selecció de Santi Cortés, València, Generalitat Valenciana.
- (1993d) [1a ed. 1957]: *Figures de temps*, València, IVEI / Alfons el Magnànim.
- (1994a): *Obres completes*, 7. *Llengua, Literatura, Història*, 2, Barcelona, Edicions 62.
- (1994b): «Introducció», dins Joan Timoneda: *Flor d'enamorats*, València, Tres i Quatre, pp. 11-57.
- (1995a): *Llegint i escrivint*, Barcelona, Prensas Ibéricas.
- (1995b): *Papers d'exili. Assaigs, polèmiques i recensions (1950-1967)*, a cura de Josep Ferrer i Costa i Joan Pujadas i Marqués, Barcelona, Curial.
- (2003a): *De viva veu*, a cura d'Isidre Crespo, Catarroja-Barcelona-Palma, Afers.
- (2005a): *Bestiari. Quaderns de zoologia*, a cura de Josep Palàcios i Francesc Pérez Moragón, València, Publicacions de la Universitat de València.
- (2006c): *Elogi del meu poble*, Sueca, Llibreria Sant Pere.
- (2010a): *Discordances*, Alzira, Bromera.
- (2011b): *Més discordances*, Alzira, Bromera.
- (2011c): *Obra completa. Volum segon. Assaig, 1*, edició, preliminars i apèndixs d'Antoni Furió i Josep Palàcios Barcelona, Edicions 62 / Universitat de València.

- (2011d): *Obra completa. Volum tercer. Assaig, II*, edició, preliminars i apèndixs d'Antoni Furió i Josep Palàcios Barcelona, Edicions 62 / Universitat de València.

### 1.3. Lectures, conferències i articles inèdits

Fuster, J. [1954g]: «Lectura antològica de poemes a Barcelona», mecanoscrit inèdit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

- [1965c]: «Poetes valencians», mecanoscrit inèdit de la conferència a l'Orfeó Català de Barcelona, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

- (s. d.): «Nova lectura de Joan Maragall», mecanoscrit, Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

### 1.4. Correspondència

#### 1.4.1. Correspondència publicada

Fuster, J. (1993e): *Epistolari Joan Fuster – Vicenç Riera Llorca*, a cura de Josep Ferrer i Costa i Joan Pujadas i Marqués, Barcelona, Curial.

- (1997b): *Correspondència 1. Carner, Manent, Riba, Pla, Espriu, Villalonga*, a cura de Francesc Pérez Moragón, València, Universitat de València / Tres i Quatre.
- (1998): *Correspondència 2. Agustí Bartra i altres noms de l'exili americà*, a cura de Santi Cortés, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- (1999a): *Correspondència 3. Ernest Martínez Ferrando*, a cura de Vicent Alonso, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- (2000): *Correspondència 4. Manuel Sanchis Guarner, Josep Giner, Germà Colón*, a cura d'Antoni Ferrando, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- (2002d): *Correspondència 5. Francesc de Borja i Aina Moll, Joan Coromines, Josep Maria Llopart*, a cura de Josep Ferrer i Costa, Joan Pujadas i Marqués i Joan Ferrer i Costa, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.



- (2003b): *Correspondència 6. Vicent Ventura, Josep Garcia Richart*, a cura d'Adolf Beltran, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- (2004): *Correspondència 7. Joaquim Maluquer, 1a part*, a cura de Xavier Ferré i Trill, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- (2005b): *Correspondència 8. Joaquim Maluquer, 2a part*, a cura de Xavier Ferré i Trill, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- (2005c): *Correspondència 9. Xavier Casp, Miquel Adlert, Santiago Bru i Vidal, 1a part*, a cura de Josep Ballester, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- (2006d): *Correspondència 10. Xavier Casp, Miquel Adlert, Santiago Bru i Vidal, 2a part*, a cura de Josep Ballester, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- (2009b): *Correspondència 11. Rafael Tasis, Joan Triadú, Antoni Comas, Albert Manent i Joaquim Molas, 1a part*, a cura de Josep-Vicent Garcia i Raffi, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- (2010b): *Correspondència 12. Rafael Tasis, Joan Triadú, Antoni Comas, Albert Manent i Joaquim Molas, 2a part*, a cura de Josep-Vicent Garcia i Raffi, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- (2011d): *Correspondència 13. Max Cahner*, a cura de Josep Ferrer i Costa i Joan Pujadas i Marqués, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- (2014): *Correspondència 14. La generació valenciana dels seixanta*, a cura de Juli Capilla, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.

#### 1.4.2. Correspondència inèdita

##### 1.4.2.1. De diversos corresponents a Joan Fuster:

###### A) Albi, José:

Albi, J. (1944): [Carta manuscrita de José Albi a Joan Fuster del 16 de juny de 1944], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

- (1945a): [Carta manuscrita de José Albi a Joan Fuster del 20 de desembre de 1945], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

- (1946a): [Carta mecanoscrita de José Albi a Joan Fuster del 18 de gener de 1946], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (1946b): [Carta mecanoscrita de José Albi a Joan Fuster del 23 de gener de 1946], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (1946c): [Carta mecanoscrita de José Albi a Joan Fuster del 2 de febrer de 1946], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (1946d): [Carta mecanoscrita de José Albi a Joan Fuster del 27 de març de 1946], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (1946e): [Carta mecanoscrita de José Albi a Joan Fuster del 24 d'octubre de 1946], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (1948a): [Carta mecanoscrita de José Albi a Joan Fuster del 12 de novembre de 1948], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (1949a): [Carta manuscrita de José Albi a Joan Fuster del 4 de gener de 1949], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (1949b): [Carta manuscrita de José Albi a Joan Fuster del 9 d'abril de 1949], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

B) Amigó, Leandre:

- Amigó, L. (1954a): [Carta mecanoscrita de Leandre Amigó a Joan Fuster del 26 de febrer de 1954], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (1954b): [Carta mecanoscrita de Leandre Amigó a Joan Fuster del 18 de març de 1954], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
  - (1954c): [Carta mecanoscrita de Leandre Amigó a Joan Fuster del 27 d'octubre de 1955], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

C) Andrés Estellés, Vicent:

- Andrés Estellés, V. (1958): [Carta mecanoscrita de Vicent Andrés Estellés a Joan Fuster del 2 de setembre de 1958], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.
- (s. d.): [Carta mecanoscrita de Vicent Andrés Estellés a Joan Fuster], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

D) Arranz-Bravo, Eduard i Bartolozzi, Rafael:

Arranz-Bravo, E. i Bartolozzi, R. (1973): [Carta manuscrita, signada conjuntament, d'Eduard Arranz-Bravo i Rafael Bartolozzi a Joan Fuster del 29 de novembre de 1973], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– (1974): [Carta manuscrita, signada conjuntament, d'Eduard Arranz-Bravo i Rafael Bartolozzi a Joan Fuster del 12 de febrer de 1974], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– (1978): [Carta manuscrita, signada conjuntament, d'Eduard Arranz-Bravo i Rafael Bartolozzi a Joan Fuster de gener de 1978], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

#### E) Saltor, Octavi:

Saltor, O. (1948a): [Carta mecanoscrita d'Octavi Saltor a Joan Fuster del 30 de setembre de 1948], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– (1948b): [Carta mecanoscrita d'Octavi Saltor a Joan Fuster del 9 d'octubre de 1948], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– (1951a): [Carta mecanoscrita d'Octavi Saltor a Joan Fuster del 27 d'octubre de 1951], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– (1951b): [Carta mecanoscrita d'Octavi Saltor a Joan Fuster del 10 de novembre de 1951], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– (1951c): [Carta mecanoscrita d'Octavi Saltor a Joan Fuster del 26 de novembre de 1951], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– (1952): [Carta mecanoscrita d'Octavi Saltor a Joan Fuster del 12 de juliol de 1952], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

#### F) Salvador, Carles:

Salvador, C. (1947a): [Carta manuscrita de Carles Salvador a Joan Fuster de l'11 de juny de 1947], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– (1948a): [Carta manuscrita de Carles Salvador a Joan Fuster del 13 de gener de 1948], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– [1948b]: [Carta manuscrita de Carles Salvador a Joan Fuster sense data], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

#### 1.4.2.2. De Joan Fuster a diversos corresponents:

##### A) Andrés Estellés, Vicent:

Fuster, J. (1954h): [Carta mecanoscrita de Joan Fuster a Vicent Andrés Estellés del 17 de juliol de 1954], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

##### B) Arranz-Bravo, Eduard i Bartolozzi, Rafael:

Fuster, J. (1974b): [Carta mecanoscrita de Joan Fuster a Eduard Arranz-Bravo i Rafael Bartolozzi del 4 de gener de 1974], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

##### C) Salvador, Carles:

Fuster, J. (1947g): [Carta mecanoscrita de Joan Fuster a Carles Salvador del 6 de juny de 1947], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– (1947h): [Carta mecanoscrita de Joan Fuster a Carles Salvador del 26 de setembre de 1947], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– (1948m): [Carta mecanoscrita de Joan Fuster a Carles Salvador del 22 de març de 1948], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– (1948n): [Carta mecanoscrita de Joan Fuster a Carles Salvador del 29 de març de 1948], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– (1948o): [Carta mecanoscrita de Joan Fuster a Carles Salvador del 14 de juny de 1949], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

– (1949z): [Carta mecanoscrita de Joan Fuster a Carles Salvador del 10 d'abril de 1949], Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO.

## 2. BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

---

- AADD. (1949): «Xavier Casp y Valencia», *Destino*, 608, p. 5.
- AADD. (1949): *Homenatge a Xavier Casp*, València, Torre.
- AADD. (1949): *Calvari líric*, València, Torre.
- Abrams, S. (2002): «Com s'estimen les coses marcescibles», *L'Espill*, 10, València, Universitat de València / Tres i Quatre, pp. 92-105.
- Adlert, M. (1949): «Oferiment», dins *Homenatge a Xavier Casp*, València, Torre, pp. 9-10.
- (1951): «La literatura valenciana com a excepció i com a normalitat», *Ariel*, 21, pp. 29-30.
- (2006): «L'actual literatura catalana al País Valencià», dins *Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys*. Reproduït a Joan Fuster: *Correspondència 10. Xavier Casp, Miquel Adlert, Santiago Bru i Vidal, 2a part*, a cura de Josep Ballester, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre, pp. 329-347.
- Albi, J. (1946f): «Poema de la amistad y la distancia», *Verbo*, agost, s. p.
- (1993): «Joan Fuster: adolescència y amistad», dins Antoni Martí (ed.): *Fuster entre nosaltres*, València, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, pp. 279-286.
- Albi, J. i Fuster, J. (1952): *Antología del surrealismo español*, Alacant, Verbo.
- Alonso, V. (1994): «Sobre la concepció fusteriana de la poesia», dins *Homenatge a Joan Fuster*, València, Conselleria de Cultura, Consell Valencià de Cultura, pp. 115-124.
- Anglada, M. A. (1982): «Notes sobre la poesia de Joan Fuster», dins *Joan Fuster en els millors escrits*, Barcelona, Miquel Arimany, pp. 17-27.
- Arimany, M. (1958): «Joan Fuster entre dues vingudes», *Pont Blau*, 69, pp. 222-225.
- Armengol, R., Boix, M., Fuster, J. i Heras, A. (1971): *Lligat i lacrat*, Galeria Adrià, Barcelona.
- Arranz-Bravo, E. i Bartolozzi, R. (1974): *Arranz Bravo-Bartolozzi*, Galeria Temps, València.

- Aulet, J. (1993): «L'aportació de Joan Fuster a la literatura catalana», dins Antoni Ferrando i Manuel Pérez Saldanya (eds.): *Homenatge universitari a Joan Fuster*, València, Universitat de València, pp. 73-79.
- Badia, L. (1991): «Joan Fuster, intèrpret d'Ausias March», *Canelobre*, 22, pp. 81-90.
- Balaguer, E. (1991): «Joan Fuster i el Surrealisme. Notes sobre els escrits de Fuster a la revista *Verbo* (Alacant, 1956-58)», *Canelobre*, 22, pp. 91-98.
- (1993): «Apunts sobre l'altra poètica de Joan Fuster: una aproximació a *Ofici de difunt* (1950) i a *Poemes per fer* (1953-54)», dins Antoni Ferrando i Manuel Pérez Saldanya (eds.): *Homenatge universitari a Joan Fuster*, València, Universitat de València, pp. 87-97.
  - (1994): «Versos en set llibres. Notes sobre la poesia de Joan Fuster», dins *Homenatge a Joan Fuster*, València, Conselleria de Cultura, Consell Valencià de Cultura, pp. 99-114.
  - (2007): *Els colors i les paraules. Notes sobre Joan Fuster i la pintura*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- Ballester, J. (1987): «El poema com a text. Unes notes sobre la poesia de Joan Fuster», dins *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, VII, Barcelona, PAM, pp. 205-213.
- (1988): «La ironia en la poesia de Joan Fuster», dins *Miscel·lània Joan Gili*, Barcelona, PAM, pp. 79-92.
  - (1990a): *Joan Fuster: una aventura lírica*, València, Tres i Quatre.
  - (1990b): «Aproximació a la poètica de Joan Fuster», dins *Miscel·lània Joan Fuster*, II, Barcelona, PAM, pp. 343-361.
  - (1993a): «Pròleg», dins Joan Fuster: *Antologia poètica*, Barcelona, Proa, pp. IX-XXIX.
  - (1993b): «De la lírica a l'assaig», dins Antoni Martí (ed.): *Fuster entre nosaltres*, València, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, pp. 19-29.
  - (1997): «*Verbo* o el primer trampolí literari», dins Lluís Bonada i Eliseu Climent (eds.): *Josep Pla – Joan Fuster*, València, Edicions del País Valencià, pp. 268-271.
  - (2005): «Entre eriçó i guineu. Joan Fuster i el grup Torre. A propòsit de la correspondència amb Xavier Casp. Miquel Adlert i Santiago Bru», *L'Espill*, 21, pp. 158-174.
  - (2009): *L'agitació de l'escriptura. Itineraris entre la vida i l'obra de Joan Fuster*, Catarroja, Perifèric.

- Banyó, À. i Grau, D. (1994): «Mots i idees en la poesia de Joan Fuster: una anàlisi estadístico-estilística», dins *Miscel·lània Joan Fuster*, VIII, Barcelona, PAM, pp. 417-449.
- Bartra, A. (1956): «Carta oberta a un escriptor valencià», *Gaset de Lletres*, suplement literari de *La Nova Revista*, I, pp. 1-2.
- Beltran, A. (2003): «Introducció», dins Joan Fuster: *Correspondència 6. Vicent Ventura, Josep Garcia Richart*, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- Burguera, F. de P. (1993): «Fuster indefugible», dins Antoni Martí (ed.): *Fuster entre nosaltres*, València, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, pp. 241-246.
- (1997): «Joan Fuster, el poeta que vam perdre», dins Lluís Bonada i Eliseu Climent (eds.): *Josep Pla – Joan Fuster*, València, Edicions del País Valencià, pp. 284-285.
- Calaforra, G. (2005): «Fuster contra Fuster (i la literatura alemanya)», dins Ferran Carbó (ed.): *Joan Fuster, vicis de la lectura*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 51-80.
- (2006): *Dialèctica de la ironia. La crisi de la modernitat en l'assaig de Joan Fuster*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- Carbó, F. (2009): «Una 'criatura dolcíssima' per a Joan Fuster. (Qualche osservazione sull'opera poetica)», dins M. Prandoni i G. Zavello (eds.): *Multas per gentes. Omaggio a Giorgio Faggin*, Padova, pp. 431-442.
- Cardó, C. (1957): «Oració d'ofrena», dins *Corona literària oferta a la Mare de Déu de Montserrat*, Abadia de Montserrat, pp. 12-13.
- Casp, X. (1948): «Joan Fuster», dins Joan Fuster: *Sobre Narcís*, València, Torre.
- Climent, E. (1997): «Benvingut, Fuster!», dins Lluís Bonada i Eliseu Climent (eds.): *Josep Pla – Joan Fuster*, València, Edicions del País Valencià, pp. 280-283.
- Cortés, S. (1991a): «Estudi introductori», dins Joan Fuster: *Textos d'exili*, València, Generalitat Valenciana, pp. 19-42.
- Crespo, I. (2005): «Joan Fuster, un univers de literatures», dins Ferran Carbó (ed.): *Joan Fuster, vicis de la lectura*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 153-169.

- Delor, R. (2006): «Contribució a les relacions literàries entre Joan Fuster i Salvador Espriu (1959-1961)», dins Vicent Simbor (ed.): *Joan Fuster: relacions personals, relacions literàries*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 27-95.
- Dolç, M. (1949): «Xavier Casp y Valencia», *Destino*, 603, p. 14.
- Ferrando, A. (2000): «Introducció», dins Joan Fuster: *Correspondència 4. Manuel Sanchis Guarner, Josep Giner, Germà Colón*, València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre.
- Ferrer, A. (1990): «Tres poetes distints i un sol Fuster perdurable», *Saó*, 130, pp. 46-49.
- Foix, J. V. (1953): «Pròleg», dins Joan Fuster. *Terra en la boca*, Barcelona, Barcino, pp. 9-12.
- Furió, A. (1994): *Àlbum Fuster*, València, IVEI / Alfons el Magnànim.
- Furió, A. i Palàcios, J. (2002a): «Preliminar de dos», dins Joan Fuster: *Obra completa. Volum primer. Poesia, Aforismes, Diari, Vinyetes i Dibuixos*, Barcelona, Edicions 62 / Universitat de València, pp. VII-XI.
- (2002b): «Apèndix. Notes explicatives i materials complementaris», dins Joan Fuster: *Obra completa. Volum primer. Poesia, Aforismes, Diari, Vinyetes i Dibuixos*, Barcelona, Edicions 62 / Universitat de València, pp. 939-997.
- (2011a): «Introducció», dins Joan Fuster: *Obra completa. Volum segon. Assaig 1*, edició, preliminars i apèndixs d'Antoni Furió i Josep Palàcios, Barcelona, Edicions 62 / Universitat de València, pp. 7-11.
- (2011b): «Introducció», dins Joan Fuster: *Obra completa. Volum tercer. Assaig 2*, edició, preliminars i apèndixs d'Antoni Furió i Josep Palàcios Barcelona, Edicions 62 / Universitat de València, pp. 7-13.
- Gregori, C. (2000): «Joan Fuster: el compromís de l'escèptic», dins F. Carbó, D. Jiménez, E. Real i R. Rosselló (eds.): *Les literatures catalana i francesa: Postguerra i engagement*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 187-212.
- (2011): *Anotacions al marge. Els aforismes de Joan Fuster*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- (2015): «*Obres completes II. Diari 1952-1960*», dins Salvador Ortells (coord.): *Joan Fuster, llibre a llibre. Diccionari bibliogràfic*, Publicacions de la Universitat de València, València, pp. 103-105.
- Hauf, A. (1993): «Un clàssic entre els clàssics», dins Antoni Martí (ed.): *Fuster entre nosaltres*, València, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, pp. 97-103.
- Iborra, J. (1950): «Un libro de poemas», *Claustro*, 2, p. 2.



- (1982): *Fuster portàtil*, València, Eliseu Climent.
  - (1993a): «Joan Fuster, una singularitat», dins Joan Fuster: *Figures de temps*, València, IVEI / Alfons el Magnànim, pp. 7-19.
  - (2012a): «Joan Fuster, filharmònic», dins Josep Iborra, Joan Llinares, Xevi Planas, Vicent Torrent i Rafael Xambó: *Joan Fuster i la música*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 11-21.
  - (2012b): *Humanisme i nacionalisme en l'obra de Joan Fuster*, València, Publicacions de la Universitat de València.
  - (2014): *Fuster, una declinació personal*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- Iborra, E. (2014): «Nota preliminar», dins Josep Iborra: *Fuster, una declinació personal*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- Llinares, J. (2012): «La música i la cultura. Notes a la lectura d'uns articles fusterians», dins Josep Iborra, Joan Llinares, Xevi Planas, Vicent Torrent i Rafael Xambó: *Joan Fuster i la música*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 85-120.
- Malé, J. (2017): «El discurs humorístic de Joan Fuster», dins Pere Ballart et al.: *Joan Fuster i la ironia*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 43-85.
- Manent, A. (2006): «Joan Fuster: relacions amb l'exili i amb la Barcelona cultural de la segona postguerra», dins Vicent Simbor (ed.): *Joan Fuster: relacions personals, relacions literàries*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 13-26.
- Martí, A. (2005): «Literatura entre literatures. Joan Fuster i la literatura comparada», dins Ferran Carbó (ed.): *Joan Fuster, vicis de la lectura*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 11-49.
- Meseguer, L. (1993): «Joan Fuster, assagista», dins Antoni Ferrando i Manuel Pérez Saldanya (eds.): *Homenatge universitari a Joan Fuster*, València, Universitat de València, pp. 99-109.
- (1994): «Les idees literàries», dins *Homenatge universitari a Joan Fuster*, València, Consell Valencià de Cultura, Conselleria de Cultura, pp. 193-215.
- Miquel, J. M. (1950): «Sobre Narcís i Ales o mans, per Joan Fuster», *La Nostra Revista*, 57-58, p. 268.
- Mollà, A. (1992): *Joan Fuster. Converses inacabades*, València, Tàndem.
- Ortells, S. (2011): «Vindicació de la poesia de Joan Fuster», *Caràcters*, 55, pp. 7.
- (2011): «Espurnes de lucidesa», *Caràcters*, 57, pp. 33.

- (2012): «Una modesta, però certa efervescència fusteriana», *Caràcters*, 59, pp. 6-7.
  - (2015) (coord.): *Joan Fuster, llibre a llibre. Diccionari bibliogràfic*, València, Publicacions universitat de València.
  - (2016): «Pròleg», dins *Joan Fuster recitable*, Poble Llarga, Edicions 96, pp. 9-13.
- Palàcios, J. (1993): «La gota de l'escriptura damunt el full en blanc», dins Joan Fuster: *Terra en la boca*, Catarroja, Afers, pp. 7-10.
- (2002a): «Dues mitges notes preliminars, assajant», dins Joan Fuster: *Obra completa. Volum primer. Poesia, Aforismes, Diari, Vinyetes i Dibuixos*, Barcelona, Edicions 62 / Universitat de València, pp. LIX-LXX.
  - (2002b): «Vinyetes i dibuixos», dins Joan Fuster: *Obra completa. Volum primer. Poesia, Aforismes, Diari, Vinyetes i Dibuixos*, Barcelona, Edicions 62 / Universitat de València, pp. 889-891.
- Pellisser, N., Montón, A. i Pérez Moragón, F. (2008): *Ser Joan Fuster. 33 visions sobre l'escriptor*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- Pérez Montaner, J. (1982): «Joan Fuster: l'home i la seua obra», dins *Joan Fuster en els seus millors escrits*, Barcelona, Miquel Arimany, pp. 9-16.
- (1984): «Literatura i fet nacional al País Valencià», dins *Homenatge a Joan Fuster*, Girona, Col·legi Universitari de Girona / Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 71-80.
  - (1991): «Els primers escrits de Joan Fuster», *Canelobre*, 22, pp. 63-70.
  - (1992): «Joan Fuster i l'aventura literària de *Verbo*», dins *Miscel·lània Joan Fuster*, v, Barcelona, PAM, pp. 259-281.
  - (1993): «Joan Fuster i la *Antología del surrealismo español*», dins Antoni Martí (ed.): *Fuster entre nosaltres*, València, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, pp. 83-91.
- Pérez Moragón, F. (1982): «Sobre els estudis d'història cultural de J. Fuster», dins *Joan Fuster en els millors escrits*, Barcelona, Miquel Arimany, pp. 111-121.
- (1993): «Joan Fuster: notes per a una semblança», dins Antoni Ferrando i Manuel Pérez Saldanya (eds.): *Homenatge universitari a Joan Fuster*, València, Universitat de València, pp. 27-34.
  - (1994a): *Joan Fuster: el contemporani capital*, València, Germania.
  - (1994b): «Fuster: un esquema biogràfic», dins *Homenatge a Joan Fuster*, València, Universitat de València, pp. 87-97.

- (2005): «Paraules inicials», dins Joan Fuster: *Bestiari. Quaderns de zoologia*, València, Publicacions de la Universitat de València.
  - (2006): *Els arxius de Joan Fuster*, catàleg de l'exposició comissariada per Francesc Pérez Moragón, València, Universitat de València.
- Pla, J. (2010): «Joan Fuster», dins *Obra completa, 29. Homenots. Quarta sèrie*, Barcelona, Destino, pp. 358-393.
- Planas, X. (2012): «Joan Fuster i la Nova Cançó», dins Josep Iborra, Joan Llinares, Xevi Planas, Vicent Torrent i Rafael Xambó: *Joan Fuster i la música*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 23-33.
- Raga, V. (2001): «Joan Fuster: l'estil i la influència», *L'Espill*, 8-9, pp. 121-127.
- Ribera, J. (2013): «Signatures i títols castellans a *Verbo. Cuadernos literarios* (1946-1956) en i segons Joan Fuster», dins Enric Gallén i José Francisco Ruiz Casanova (eds.): *Lectures dels anys cinquanta*, Lleida, Punctum, pp 35-58.
- Riera, A. (1991): «Notes per a la lectura de l'obra de Joan Fuster», *Caplletra*, 10, pp. 119-124.
- (1995): *Rellegir Fuster*, Alzira, Bromera.
  - (2010): «L'obra de Joan Fuster, composició amb baix continu», dins Neus Campillo (ed.): *Pensar la nostra actualitat: Joan Fuster i la filosofia*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 101-123.
- Rubiera, M. J. (1992): «Joan Fuster y la poesía árabe», *Sharq Al-Andalus: Estudios mudéjares y moriscos*, 9, pp. 89-92.
- Salvador, C. (1947b): «Un nuevo poeta», *Las Provincias* (10-v-1947)
- (1948b): «El mito de Narciso en la poesía valenciana», *Verbo*, abril-maig, p. 17.
- Salvador, V. (1991): «Fuster i l'assaig», *Canelobre*, 22, pp. 71-80.
- (1993): «L'estil de Joan Fuster», dins Antoni Ferrando i Manuel Pérez Saldanya (eds.): *Homenatge universitari a Joan Fuster*, València, Universitat de València, pp. 111-116.
  - (1994): *Fuster o l'estratègia del centaure*, Picanya, Edicions del Bullent.
  - (2008): «Els mots de Joan Fuster», dins Ferran Carbó (ed.): *Joan Fuster, vicis de la lectura*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 13-31.
- Simbor, V. (1992): «L'historiador de la literatura», *Serra d'Or*, 395, pp. 15-17.
- (2006a): «Introduzione a Joan Fuster», dins Joan Fuster: *Giudizi Finali*, Faenza, Moby Dick.

- (2012): *Joan Fuster: el projecte de normalització del circuit literari*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- Siviero, D. (2008): «Llegir i traduir Joan Fuster», dins Manuel Pérez Saldanya (ed.): *Joan Fuster: llengua i estil*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 109-125.
- Sòria, E. (1993a): «Fuster versàtil», dins Antoni Martí (ed.): *Fuster entre nosaltres*, València, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, pp. 31-35.
- (1993b): «Fuster assagista. Una conversa continuada», dins Joan Fuster: *Sagitari*, Alzira, Bromera, pp. 7-30.
- (2008): «Quaestiones et disputationes. Estratègies d'un retòric escèptic en el paradís del pensament», dins Manuel Pérez Saldanya (ed.): *Joan Fuster: llengua i estil*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 59-73.
- Tasis, R. (1963): «Situació de Joan Fuster», *Pont Blau*, 126, pp. 194-198.
- Vall, X. (1997): «Joan Fuster i l'existencialisme», dins *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*, Barcelona, PAM, pp. 367-384.
- Viana, A. (2008): «Ironies de Babel. L'escriptura indirecta en Joan Fuster», dins Ferran Carbó (ed.): *Joan Fuster, vicis de la lectura*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 13-31.
- Xambó, R. (2012): «Fuster entre cantautors», dins Josep Iborra, Joan Llinares, Xevi Planas, Vicent Torrent i Rafael Xambó: *Joan Fuster i la música*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 35-54.
- Xirau, R. (1952): «Joan Fuster: *Va morir tan bella. Cinc invocacions*», *Pont Blau*, 1, p. 26.

### 3. BIBLIOGRAFIA GENERAL

---

- AADD. (2012): *Pensat i Fet. València, 1912-1972*, València, Faxímil Edicions Digitals.
- Albi, J. (1945b): «Plegaria», *Víspera. Revista de las fiestas valencianas. Feria y fiestas de Sueca*, 6, s. p.
- (1948b): «¿Poesía reaccionaria?», *Verbo. Cuadernos Literarios*, abril-maig, s. p. [editorial].
  - (1948c): «Una pequeña historia de *Verbo*. Especialmente dedicada a Salvador Pérez-Valiente», *Verbo. Cuadernos Literarios*, noviembre-diciembre, s. p. [editorial].
  - (1948d): «Una introducción al Surrealismo en España» *Verbo. Cuadernos Literarios*, noviembre-diciembre, pp. 14-15.
  - (1948e): «Norma. Orientaciones de nuestra revista», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 14, s. p. [editorial].
  - (1949c): «Carta abierta a *España*», *Verbo*, 17, s. p. [editorial].
  - (1953): «La crítica literaria y el surrealismo en España», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 27, pp. 44-47.
- Alganza, M. (2010a): «Presentación», dins Minerva Alganza (ed.): *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*, Granada, Universidad de Granada.
- (2010b): «El espejo de Narciso: la poesía española en el umbral del '27», dins Minerva Alganza (ed.): *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*, Granada, Universidad de Granada.
- Almela i Vives, F. (1987): *Obra poètica*, València, IVEI / Alfons el Magnànim.
- Andrés Estellés, V. (1978): *Obra completa I. Recomane tenebres*, València, Tres i Quatre.
- (1981): *Obra completa 6. Les homilies d'Organyà*, València, Tres i Quatre.
  - (2014): *Obra completa I*, València, Tres i Quatre.
- Balaguer, E. (1994): «Avantguarda, populisme i literatura kitsch. La generació de 1930 i el redreçament literari», *Caplletra*, 16, pp. 151-166.
- Balakian, A. (1969): *El movimiento simbolista*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Ballesteros, A. (1998): *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Ballester, J. (1991): «*La nit: sobre algunes constants de Vicent Andrés Estellés*», *Caplletra*, 10, pp. 29-40.
- (1992): «Entre Lai i Edip: a propòsit de l'enfrontament generacional en la postguerra al País Valencià», dins *Miscel·lània M. Sanchis Guarner, 1*, Barcelona, PAM, pp. 225-240.
- (1995): *La poesia catalana de postguerra al País Valencià (1939-1959)*, València, Tres i Quatre.
- (2006) [1a ed. 1992]: *Temps de quarantena. Cultura i societat a la postguerra (1939-1959)*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- Bargalló, J. (2007): *Manual de mètrica i versificació catalanes. Edició ampliada*, Barcelona, Empúries.
- Beaupied, A. (1993): *Narciso hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y Lezama Lima*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Bellveser, R. i Casp, X. (2007): «Converses amb Xavier Casp», dins Xavier Casp: *Poesia 1*, Conselleria de Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana / Biblioteca Valenciana, pp. 185-258.
- Bernal, A. i Dolç, M. (1989): «El moviment poètic de la postguerra valenciana», *Els Marges*, 41, pp. 110-120.
- Bernat i Baldoví, J. (1997): *Teatre 1*, Catarroja, Afers.
- (1997b): *Prensa periòdica 1*, Catarroja, Afers.
- Bertran, J. B. (1947): «Madrigales», *Verbo. Cuadernos Literarios*, número extraordinari de primavera, maig-juny, p. 5.
- Besa Camprubí, J. (2005): *El títol del poema. Una tipologia dels efectes del títol en el text*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Blasco, R. (1994): «Carles Salvador i la infraestructura cultural valencianista», *Caplletra*, 16, pp. 83-92.
- Boix, M. (2006): *Obra gràfica i impresa. Catàleg 1966-2006*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Boix, M. i Palàcios, J. (1988): *El riu. Tema i variacions*, Alzira, Bromera.
- Bou, E. (1985): «Els poetes valencians», dins *Història de la literatura catalana*, 10, Barcelona, Ariel, pp. 373-376.
- Bru i Vidal, J. (2006): «En torno a la poesia valenciana actual», dins *Correspondència 10. Xavier Casp, Miquel Adlert, Santiago Bru i Vidal, 2a part*, a cura de Josep Ballester,

- València, Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València / Tres i Quatre, pp. 325-328.
- Burguera, F. de P. (1991): *És més senzill encara: diguem-li Espanya*, València, Tres i Quatre.
- Carbó, F. (1991): «Notes sobre poesia de postguerra. Una relectura de Xavier Casp», *Caplletra*, 10, pp. 13-28.
- (1994): «Carles Salvador en la cruïlla de la recuperació poètica valenciana», *Caplletra*, 16, pp. 167-180.
- (2007): *La poesia catalana del segle XX*, Alzira, Bromera.
- (2014): «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre el 1952 i el 1958: de les homilies a les tenebres», dins Vicent Andrés Estellés: *Obra completa I*, València, Tres i Quatre, pp. 11-63.
- Carbó, F. i Simbor, V. (1993): *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*, València / Barcelona, IIFV / PAM.
- Carrasquer, J. A. (1997): «Cronologia de Bernat i Baldoví», dins Josep Bernat i Baldoví: *Teatre I*, Catarroja, Afers, pp. 7-12.
- Casp, X. (1948): «Sobre València, el valencianisme i llurs coses», *Esclat*, juliol-agost, pp. 20-21.
- (1955): «Crònica de València», Cap d'any 1956, *Raixà*, pp. 47-59.
- (2007a): *Poesia I*, Conselleria de Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana / Biblioteca Valenciana.
- (2007b): *Poesia II*, Conselleria de Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana / Biblioteca Valenciana.
- Castellet, J. M. (2009): *Seductors, il·lustrats i visionaris*, Barcelona, Edicions 62.
- Cortés, S. (1990): «L'aportació valenciana a les revistes literàries clandestines de postguerra: 'Esclat'», dins Josep Massot i Muntaner (ed.): *Miscel·lània Joan Bastardas, III*, Barcelona, PAM, pp. 189-201.
- (1991b): «Premsa literària valenciana de postguerra: el cas de l'*Almanaque de Las Provincias* (1940-1951)», *Caplletra*, 10, pp. 41-50.
- (1995): *València sota el règim franquista (1939-1951)*, València / Barcelona, IIFV/PAM.
- (2002): *Manuel Sanchis Guarner (1911-1981). Una vida per al diàleg*, València / Barcelona, IIFV / PAM.

- (2011): «El poeta valencià Xavier Casp i els seus crítics (1943-1966)», dins Josep Massot i Muntaner (ed.): *Miscel·lània Albert Hauf*, 2, Barcelona, PAM, pp. 221-231.
- Dalí, S. (2008): *Metamorfosis de Narciso*, Barcelona, Fundació Gala-Salvador Dalí / Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Duran, M. (1990): *Obra poètica*, València, IVEI / Alfons el Magnànim.
- Eliade, M (2000): *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós.
- Eliot, T. S. (1962): *Notes towards the definition of culture*, London, Faber and Faber.
- Escrivà, V. (1979): «Del brau d'Ausiàs March a l'animalogia poètica valenciana actual (I)», *Cairell*, 1, pp. 38-42.
- Even-Zohar, I. (1990): *Polysystem Studies*, [= *Poetics Today*, 11:1], Durham, Duke University Press.
- Faulí, J (2002): *Els jocs florals de la llengua catalana a l'exili (1941-1977)*, Barcelona, PAM.
- Ferré, X. (2000): *No tot era 'Levante feliz'. Nacionalistes valencians (1950-1960)*, Benicarló, Alambor.
- Gallén, E. (2013): «Pròleg», dins Enric Gallén i José Francisco Ruiz Casanova (eds.): *Lectures dels anys cinquanta*, Lleida, Punctum, pp 7-17.
- Gallofré, M. J. (1991a): *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona, PAM.
- (1991b): «La 'meditació catalanista': una de les obsessions persistents de la censura durant el franquisme. Alguns exemples dels anys cinquanta i començaments dels seixanta», dins *Miscel·lània Joan Fuster, IV*, Barcelona, PAM, pp. 339-348.
- Gautier, M. (1947): «Ce que chante et dit Louis Armstrong», *Poesie 47. Revue mensuelle des lettres*, 37, pp. 80-82.
- Gide, A. (1996): *Journal (1887-1925)*, Paris, Gallimard.
- (2009): «Le Traité du Narcisse. Théorie du symbole», dins *Oeuvres lyriques I. Romans, récits et soties*, Paris, Gallimard.
- Góngora, L. (2008): *Obra completa I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- Gregori, C. (1990): «Introducció», dins Miquel Duran: *Obra poètica*, València, IVEI/Alfons el Magnànim, pp. 7-27.
- Grimal, P. (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Guansé, D. (1957): «Situació de l'escriptor català», *Pont Blau*, 58, pp. 230-232.



- Guarner, L. (1983): «Notes a les poesies», dins Teodor Llorente: *Poesia valenciana completa*, València, Tres i Quatre, pp. 487-509.
- Hell, H. (1948): «El teatro de André Gide», *Cuadernos Literarios*, febrer, pp. 2-3.
- Hesíode (2006): *Teogonia. Els treballs i els dies*, Barcelona, La Magrana.
- Horaci, Q. (2003): *Art poètica i Epístoles literàries*, Barcelona, La Magrana.
- Iborra, J. (1995a): *Confluències. Una mirada sobre la literatura valenciana actual*, València, Diputació Provincial de València, Institució Alfons el Magnànim.
- (1995b): *La trinxera literària (1974-1990)*, València / Barcelona, IIFV / PAM.
- (2007): *Breviari d'un bizantí*, Tarragona, Arola.
- Jauss, H. R. (1976): *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.
- (1987): «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», dins José A. Mayoral (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, pp. 59-85.
- Keown, D. (1996): *Sobre la poesia catalana contemporània*, València, Tres i Quatre.
- Labarta, A., Barceló, C. i Veglison, J. (2011): *València àrab. En prosa i vers*, València, Universitat de València.
- Leuwens, D. (1990): *Introduction à la Poésie moderne et contemporaine*, París, Bordas.
- Lezama Lima, J. (1949): «Muerte de Narciso», *Verbo. Cuadernos Literarios*, 15, pp. 13-15.
- Llanas, M. i Pinyol, R. (1985): «La literatura d'idees», dins *Història de la literatura catalana*, 10, Barcelona, Ariel, pp. 268-274.
- López Casanova, A. (1995): *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España.
- Luján Atienza, Á. L. (2000): *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis
- Malé, J. (1995): *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*, Barcelona, Edicions de la Magrana.
- (2001): *Poètica de Carles Riba. Els anys dels postsimbolisme (1920-1938)*, Barcelona, Edicions de la Magrana
- (2002): «‘He parlat i per això he cregut.’ La darrera poètica de Riba, entre Plató, sant Agustí, Paul Valéry i Ernst Cassirer», *Els Marges*, 71, pp. 107-125.
- March, A. (1997): *Obra completa*, edició de Robert Archer, Barcanova, Barcelona.
- (2000): *Poesies*, a cura de Pere Bohigas, Barcino, Barcelona.
- Marchese, A. i Forradellas, J. (2006): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.

- Marín, J. L. *et al.* (2012): «*Pensat i Fet en la festa de les Falles*», Faxímil Edicions Digitals, València.
- Maurell, R. M. (2005): «Dalí y el mito de Narciso», *El Punt*, 25-XII-2005.
- Meseguer, L. (1991): «La ‘querelle’ valenciana», dins Antoni Ferrando i Albert G. Hauf (eds.): *Miscel·lània Joan Fuster, IV*, Barcelona, PAM, pp. 5-26.
- (1994): «La poètica de Carles Salvador i la generació de 1930», *Caplletra*, 16, pp. 127-150.
- Molas, J. (1999): «*Retòrics i terroristes en la poesia catalana de postguerra*», dins *Obra crítica 2*, Barcelona, Edicions 62, pp. 234-239.
- Montoliu, M. (1959): *Ausiàs March*, Alpha, Barcelona.
- Montoro, M. (2010): «*Érase una vez... Narciso: evocaciones narcisitas en la estética simbolista francesa*», dins Minerva Alganza (ed.): *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*, Granada, Universidad de Granada, pp. 145-159.
- Mukarovsky, J. (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Oliva, S. (1981): *Mètrica catalana*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1986): *Introducció a la mètrica*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Ovidi, P. (1929): *Les metamorfosis I*, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Pesat, Z. (1970): «Totalidad de la obra y evolución de la literatura», dins Emilio Garroni (ed.): *Lingüística formal y crítica literaria*, Madrid, Alberto Corazón editor, pp. 99-116.
- Peyre, H (1976): *La littérature symboliste*, Presses universitaires de France, Vendôme.
- Rabelais, F. (2011): *Gargantúa y Pantagruel (Los cinco libros)*, Barcelona, Acantilado.
- Ripoll, F. (2010): *Valencianistes en la postguerra. Estratègies de supervivència i de reproducció cultural (1939-1951)*, Catarroja, Afers.
- (2011): «Dos corresponsals de Josep Maria de Casacuberta al País Valencià», dins *Els Marges*, 93, pp. 47-61.
- Roís de Corella, Joan (2004), *Poesías*, traducció d’Eduard J. Verger, Denes, València.
- (2014), *Obra completa*, estudi i edició de Vicent J. Escartí, glossari a cura de Raül Hernández Caballer, València, Institució Alfons el Magnànim.
- Roger, J. (1956): *El surrealismo francés*, Madrid, Escelicer.
- Saavedra, A. i Trepal, A. (1929): «Introducció», dins Publi Ovidi: *Les metamorfosis I*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, pp. I-X.
- Salvador, C. (1948c): «De Llàntia viva a La llum tremolosa», *Las Provincias* (9-x-1948)

- (2011): *Elogi de la meua terra i altres poemes*, a cura de Gonçal López-Pampló, Alzira, Bromera.
- Salvador, V. (1984): *El gest poètic. Cap a una teoria del poema*, València / Barcelona, IIFV / PAM.
- Samsó, J. (1994-95): *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, 2 vols., Barcelona, PAM.
- Sanchis Guarner, M. (1948): «Els escriptors i la Gramàtica», *Esclat*, maig-juny, p. 8.
- (1949): «Valencia y sus poetas», *Destino*, 606, p. 2.
- (1968): *Renaixença al País Valencià*, València, Tres i Quatre.
- Sant Jordi, Jordi de (2005): *Poesies*, edició crítica d'Aniello Fratta, Barcino, Barcelona.
- Segade, M. (2008): *Narciso fin de siglo*, Barcelona, Melusina.
- Simbor, V. (1983): *Carles Salvador i Gimeno: una obra decisiva*, València, Diputació Provincial de València.
- (1994): «Carles Salvador i la modernització literària valenciana», *Caplletra*, 16, pp. 109-126.
- Sòria, E. (2000): *L'espill de Janus. Notes sobre literatura catalana*, Barcelona, Proa.
- Tasis, R. (1968): *Un segle de poesia catalana*, Barcelona, Editorial Selecta.
- Triadú (1954): «Memòria», dins *Festa poètica. Pro Abadia de Sant Martí de Riells del Montseny*, Barcelona, Bisbat de Barcelona, pp. 18-26.
- Valéry, P. (1975): *Introducción a la Poética*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso.
- (1990): *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor.
- (1998): *El cementiri marí i altres poemes*, traducció de Xavier Benguerel, Barcelona, Empúries.
- Viciano, P. (1997): «El grup de Xavier Casp (1942-1947)», dins Lluís Bonada i Eliseu Climent (eds.): *Josep Pla – Joan Fuster*, València, Edicions del País Valencià, pp. 273-279
- Vila, J. (1948): «André Gide. Premio Nobel 1947», dins *Cuadernos Literarios*, febrer, p. 1.