

La vinya cremada* d'Eudald Puig: una aproximació

CARLES MORELL. *Universitat Autònoma de Barcelona*

RESUM: Lectura de *La vinya cremada* d'Eudald Puig que abraça alguns aspectes generals de la producció de l'autor.

PARAULES CLAU: Eudald Puig, poesia catalana, *La vinya cremada*

ABSTRACT: A critical approach to Eudald Puig's *La vinya cremada*, with a look at some general features of his œuvre as a whole.

KEYWORDS: Eudald Puig, Catalan poetry, *La vinya cremada*

Introducció

Eudald Puig (Manlleu, 1948 – Terrassa, 2013) va estudiar Filologia Catalana a la Universitat Autònoma de Barcelona. Va combinar l'escriptura amb la docència i també va exercir esporàdicament la crítica literària al diari *Tele/Exprés* i a la revista *Serra d'Or*. És autor dels reculls de poemes *Cel de nit* (premi Miquel de Palol l'any 1979, en la primera edició), *La vinya cremada* (finalista del premi Ciutat de Palma de 1982), *Parc de gessamins* (1987), *Poemes per a Clara* (1998), «Terres i espais», en el llibre de poemes col·lectiu *A l'ombra dels lotus* (premi Ciutat d'Olot – Joan Teixidor, Haikus en línia, 2002), *La vida entredita* (premi Ciutat de Terrassa – Agustí Bartra 2005) i dels dietaris *Paradís perdut* (1985) i *El traç d'un any* (finalista del premi Josep Pla l'any 1988 i publicat l'any següent). L'obra completa de Puig, que s'acaba de publicar, conté, a més dels títols esmentats, un recull fins ara inèdit de haikus, el llibre de poesia també inèdit *Evocacions* i un seguit de poemes dispersos primerencs.¹

* Aquest article és una síntesi del treball de fi de grau homònim i inèdit defensat el 25 de juny de 2014 a la Universitat Autònoma de Barcelona.

1. E. PUIG, *Obra poètica completa*, Girona: CCG, 2015.

Si hem de situar Puig dins el context de la literatura catalana de l'època, l'hi hem de situar per absència, ja que, com ha assenyalat David Castillo al pròleg de *La vida entredita*, «Puig pertany a un grup de poetes que han viscut al marge, i m'agrada situar-lo al costat dels malaguanyats Francesc Prat i Damià Huguet».² El mateix autor ja ho tenia clar:

Ser un cap d'ala en algun ram no m'agradaria gens, ni en el cas de l'art; perquè la distinció sol ser imposada per un moment social, i això mata l'esperit. M'agradaria arribar a fer una cosa ben feta, però alhora restar al marge de l'ideàrium convencional del meu temps. Això, és clar, encara és més difícil i molt més ambiciós que ser el cap d'ala d'una moda, d'una època.³

La seva poètica recuperaria la línia d'un dels dos corrents que es van imposar a partir de la postguerra i després de la mort de Riba: el de la poesia existencial i religiosa, oposada a la manera realista i col·lectiva que donaria pas al realisme històric. Així, en el context d'una postmodernitat que ja s'anomenava com a tal (a Catalunya la paraula apareix escrita per primera vegada l'any 1969), en un període històric en què només és possible d'apuntar certes tendències, Puig prendria Riba com a mestre i n'assumiria la tradició, com ho van fer els poetes que van consolidar-se als anys 1940 i 1950, sobretot en el *decenni ribià*, i que van quedar a l'ombra de Riba sota l'etiqueta de *ribians* (aquest va ser el cas de Joan Teixidor, Agustí Bartra o de Joan Vinyoli, amic de Puig), una tradició que Riba compartia en bona part amb els poetes postsimbolistes europeus, com Valéry o Rilke, de gran capacitat d'associació interior a través d'un llenguatge metafòric que volia captar *la fluència del món*, en mots de Riba, la realitat amagada sota l'aparença. D'aquesta manera, Puig s'allunyaria de les característiques que, malgrat la dispersió de tendències, s'han destacat de la postmodernitat per ancorar en aquesta tradició anterior. A més, la seva obra s'aproximaria als trets que crítics com Àlex Broch han relacionat amb la poesia de la discutida «generació dels setanta»: enriquiment –dins la voluntat de lluïment formal– de les imatges, exaltació de la llibertat individual i manca de racionalització en el fenomen de la creació poètica en pro d'una posició més aviat intuïtiva. Així i tot, el mestratge no li ve dels autors-model de referència de la suposada «generació dels setanta», com Foix, Brossa o Palau i Fabre, sinó que se situa en la línia de Vinyoli, que va ser reivindicat –sobretot– més tard. Les referències europees d'aquesta generació ja s'ajusten més al gust de Puig: en serien alguns exemples Rimbaud, Baudelaire, Valéry, Mallarmé, Eliot o Rilke (algunes coincidents amb les ribianes). Puig comparteix

2. D. CASTILLO, «Pròleg» dins E. PUIG, *La vida entredita*, Barcelona: Proa («Els llibres de l'Óssa Menor»), 2006, p. 7-8.

3. E. PUIG, *El traç d'un any*, Barcelona: Destino, 1989, p. 143-144.

la característica que unificaria aquest grup més o menys heterogeni anomenat «generació dels setanta»: el rerefons d'una poètica totalment allunyada del realisme de la dècada anterior. El que provarà de fer Puig amb la seva poesia, de fet, és exactament això: «si els poetes del realisme miraren cap a fora per “salvar” el país, els joves poetes miren cap a dins per “salvar-se” ells mateixos», diu Broch. I, encara, sobre l'esmentada poesia que va del 1967 al 1977: «és una poesia de l'ésser enfrontada a una poesia de l'ésser de la comunitat. Hi ha una necessitat d'alliberació personal [...] la poesia esdevindrà una eina d'investigació del propi jo i un camí d'accés al món de les idees, de les transfiguracions i transmutacions individuals. Creuen en una poesia alliberadora i volen viure en llibertat la seva poesia, del procés creador de la qual esperen sortir enriquits i trobar en aquest enriquiment una defensa i una manera de viure en el món».⁴ Aquestes paraules són perfectament aplicables a l'obra de Puig. No en va, en l'epígraf que encapçala *Paradis perdut* (1985) hi figura una sentència prou coneguda de Pavese: «la literatura és una defensa contra les ofenses de la vida».

Les influències estrangeres les hem d'anar a buscar en la poesia alemanya, particularment de dos autors: Trakl i Rilke. Val a dir que, de Trakl i de Rilke, Puig en devia llegir la traducció de Feliu Formosa pel que fa al primer i els *Esbossos de versions de Rilke* de Riba (1984) o les *Versions de Rilke* (1984) i *Noves versions de Rilke* (1985), totes dues de Vinyoli, pel que fa al segon. Eudald Puig seria, de fet, un dels continuadors de la línia poètica de Vinyoli i de Formosa, en tant que hereus de la tradició poètica alemanya a Catalunya.

La vinya cremada

La vinya cremada és el segon llibre de poemes d'Eudald Puig. Va quedar finalista del premi Ciutat de Palma l'any 1982, data que coincideix amb la d'escriptura. Com l'autor fa constar en una nota preliminar, però, «tot un seguit de circumstàncies» van anul·lar el desig de publicar-lo fins que, ja l'any 1986, va decidir fer-lo públic. Està format de dinou seqüències sense títol bastides a partir d'imatges expressionistes com les que Marina Gustà, a propòsit de *Cel de nit* (1979), va qualificar de còsmiques.⁵ El lèxic i la simbologia, com els temes, atorguen una gran cohesió al conjunt, una cohesió que, de fet, té tota la producció poètica de l'autor. L'estat de la qüestió del qual partim consta d'una introducció, dos articles periodístics breus, un parell de pròlegs i dues ressenyes.⁶

4. À. BROCH, *Literatura catalana dels anys setanta*, Barcelona: Edicions 62, 1980, p. 48-49.

5. M. GUSTÀ, «Eudald PUIG: *Cel de nit*. Introducció de Feliu FORMOSA, 56 ps.», *Els Marges*, núm. 16, 1979, p. 127-128.

6. F. FORMOSA, «Introducció» dins E. PUIG, *Cel de nit*, Barcelona: La Gaya Ciencia, 1979, p. 11-15;

Parlàvem de la influència de la poesia alemanya en Puig: el mateix títol del volum és manllevat d'un vers de Trakl. A la pàgina 12 d'*El traç d'un any* hi trobem el motiu que ens en dona la clau: «Més tard, el 1982, vaig escriure un altre llibre de poesia que sortirà aquest estiu: *La vinya cremada*. Títol que em va suggerir F., ja que jo sóc molt poc imaginatiu a l'hora de trobar títols». Aquest suggeriment de «F.» no pot fer referència sinó a Feliu Formosa. El títol prové del tercer vers del poema «Salm» que, en traducció del mateix Formosa a l'*Obra poètica* de l'austríac, diu: «Hi ha una vinya cremada i negra, amb forats plens d'aranyes».⁷ Val a dir que el trobem, també, al primer vers de la seqüència setena de *La vinya cremada*: «Tems de campanes i esclat dels rosers a la vinya cremada». De fet, al final de la mateixa estrofa de «Salm» hi trobem el sintagma nominal que donarà títol al dietari de l'any 1985: «Oh el nostre paradís perdut».

Puig va ser un bon lector de Rilke, i ja en les primeres línies d'*El traç d'un any*, dietari publicat l'any 1989 en què Eudald Puig segueix el model de *L'ofici de viure* de Pavese, evoca la relectura d'*Els quaderns de Malte*. De Rilke adoptarà alguns símbols, com el del cavall, i coincidirà amb el txec en el caràcter solitari que aquest exposa a les *Cartes*, en l'observació matisada, en els temes (el temps, el paisatge i un estat d'ànim que s'hi vincula, sigui per impregnar-se'n sigui per transformar-lo a través de la mirada i els versos...), el misticisme, la queixa («Sols en l'espai dels cants la queixa vola»),⁸ el lèxic comú: la nit, l'encelament, les ales, els morts, els somnis, la incertesa, la llunyania, els arbres, etc. Coincidirà sobretot amb el Rilke dels objectes-cosa.

Amb Trakl, bé que amb matisos, a més d'alguns motius concrets com la figura del pagès (o el «pagès orat» que també representa el pare de l'autor, com sabem gràcies a *El traç d'un any*), hi coincideix en l'expressió activa, el llenguatge fins violent, el sentit missional de l'activitat artística vinculat a l'experiència vital, la reivindicació de la joventut, la preferència de la intuïció per sobre de la raó, la voluntat d'anar més enllà de l'aparença a través de la mirada en l'obertura dels ulls: «Obro els ulls. Són instants. Llambreigs» (seqüència I de *La vinya cremada*); també s'hi acostava pel que fa al pes de la subjectivitat, a una certa voluntat de ruptura lingüística provocada per elisions de subjectes sintàctics sobreentesos o bé per repeticions, quant a l'hegemonia de l'inconscient freudià i del món oníric del surrealisme com a via d'escapament de la realitat o la desconfiança en el temps històric a favor

A. GOMILA, «Lírica de la dissolució», *Avui. Cultura*, 27-6-2009, p. 8; A. CARRERAS, «Poeta de l'esgarri-fança», *La Vanguardia*, 23-4-2013, p. 49; D. CASTILLO, «Pròleg»; L. SOLDEVILA, «Pròleg», dins E. PUIG, *La vinya cremada*, Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 5-10; M. GUSTÀ, «Eudald PUIG: *Cel de nit...*»; A. GOMILA, «Paisatge a l'horabaixa», *Avui*, 31-5-2006, p. 12.

7. G. TRAKL, *Obra poètica*, traducció de Feliu Formosa, Martorell: Adesiara, 2012, p. 121.

8. El poema VIII correspon a R. M. RILKE, *Els sonets a Orfeu*, versió d'Alfred Badia, Sant Boi de Llobregat: Llibres del Mall, 1981, p. 29.

d'un temps intern subjectiu. En definitiva, Puig comparteix amb Trakl les característiques de l'expressionisme que condueixen cap a un alliberament de la paraula (de la mateixa manera com Schönberg o Kandinski alliberen la nota i el color, respectivament, posem per cas). Fixem-nos també que la vida de Trakl, com la de Puig, va estar marcada per una «radical inadaptació al medi» i «la incapacitat d'establir unes relacions habituals amb el seu entorn».⁹ Trakl és un autor la biografia del qual sorprèn, com devia sorprendre Puig en el seu moment. Ha estat considerat el màxim exponent dels poetes expressionistes alemanys, un visionari que crea un món nou i supera el simbolisme alemany, i cal tenir present l'ús que fa de les imatges i la seva naturalesa. Otto Basil, un dels principals biògrafs de Trakl, citat per Formosa, diu: «les fantasies de Trakl, comparables a faules o mites pel caràcter clos del seu contingut simbòlic [...] ofereixen gairebé la imatge ideal d'un sistema neurològic».¹⁰ La recerca de Puig, com la de Trakl, és dolorosa, és una recerca de l'inconscient a través de la creació d'imatges que sovint freguen la irracionalitat. A la pàgina 24 d'*El traç d'un any* trobem una explicació sobre el perquè de la utilització de les imatges:

En poesia, quan es troba, després de molt pensar, una imatge que et sembla bona, et quedes tranquil, perquè una bona imatge és com sintetitzar, amb una paraula o una curta construcció verbal, una oració amb infinites subordinades de relatiu. Aquesta capacitat que té la bona poesia per expressar difícilíssims estats d'ànim, idees, actes, etc., és deguda a la contundència metafòrica del poema. Això es nota moltíssim en Carles Riba.

Certament, els poemes de Puig són descàrregues de gran potencial que suggereixen o mostren estats de consciència sense dir-los, sovint a través de la tècnica expressionista del clarobscur traslladada a la literatura, a partir del joc entre la llum i les ombres. El jo deixa veure un estat d'ànim cru, fosc, des d'un allunyament permanent del món real vinculat fortament a un paisatge transmutat. Les imatges provenen sempre d'elements naturals: el bosc, el grill, la roca, l'aigua, la terra, l'arbreda, els peixos, el cavall blanc, la neu, els núvols, el roser, les vinyes, etc. Els colors que hi predominen són el verd i el blanc, malgrat que sempre són engolits per la foscor.

El paisatge rodeja el jo. Si Rilke deia, a propòsit del cec del pont, que «tot erra i corre i és fastuós entorn d'ell», per al jo de Puig «tot es mou i tot vibra» (últim vers de XVIII). És per això que el jo, en obrir els ulls, només veu «instants», «llambreigs». L'únic que hi ha és l'instant, la fugacitat del temps vinculada a la dels mots

9. F. FORMOSA, «Introducció», p. 17.

10. FORMOSA, «Introducció», p. 18.

que «s'estellen tot just nomenats». Aquesta fascinació pel paisatge recorre tota l'obra de Puig.

Sento una gran passió pel paisatge. Una gran devoció. Més exacte encara, un sentiment que ratlla amb la religió, amb una mena de mística de la terra. [...] Com ja he dit, sóc, amb reserves, agnòstic, però el món natural crea dintre meu, com les paraules d'un poema, una mena de fe sense objecte, o tal volta és una fe en la bellesa.¹¹

Aquesta fascinació pel paisatge fa que, en primer terme, l'impacte sigui rebut de manera involuntària, sense cap sedàs. Ho veiem en l'entrada del 16 de juliol:

L'escriptor és un ser actiu o passiu? L'escriptor ha de ser passiu en la primera encaixada amb el món. Actiu, més tard, amb la ploma.

És particularment interessant de seguir la traça d'aquesta fascinació als dietaris, d'on podem extreure, a més, judicis autocrítics. Els dietaris ens ofereixen, a més, el que sembla recepció i interiorització d'un paisatge concret. En els llibres de poesia és on veiem com Puig ha literaturitzat i transformat, exagerat, aquest paisatge, endinsant-se en les profunditats del jo. Al 27 de febrer de 1986 hi trobem el següent:

Avui hi ha hagut pluja i boira baixa tot el dia. El bosc, en aquesta carena on visc, de seguida ha esdevingut tèrbol, misteriós. Tot feia pensar en un paisatge nòrdic, amb poca llum i la boira a flor de terra. Els gossos corrien amunt i avall i bordaven inquiets.¹²

La citació ens permet apreciar el que serà la constant en l'activitat creativa de Puig: incorporar i barrejar motius propis amb motius de la tradició literària. En paraules de l'autor:

Observo en mi mateix que, si bé el paisatge vist m'agrada molt, i sovint em paro a contemplar una vall, una posta, uns turons, etc., potser encara m'agrada més el paisatge llegit. Almenys, és evident que em produeixen efectes diferents. André Gide [...] ja deia que la manera de mirar tenia més importància que la cosa mirada. En art em sembla evident, i concorda amb les meves especulacions.¹³

11. PUIG, *El traç d'un any*, p. 18-19.

12. PUIG, *El traç d'un any*, p. 12.

13. PUIG, *El traç d'un any*, p. 207.

En aquest cas, una suposada descripció del clima en un dia determinat i l'esment d'uns gossos podria, tot i formar part del context real de l'autor, ser una reminiscència dels gossos d'*Els quaderns de Malte*, obra citada tot just a la pàgina anterior del dietari. En l'altre exemple que recollim, de 27 de febrer, Puig evoca algunes consideracions sobre el llibre que ens ocupa: el considera un llibre hermètic. Certament, les imatges que hi apareixen comporten algunes dificultats de tipus figuratiu en la mesura que el lector ha de jutjar-les com a no literals i ha d'assignar-los una equivalència simbòlica.

Com es crea, però, aquesta imatgeria? A aquesta pregunta respon la seqüència número I: «Obro els ulls. Són instants. / Llambreigs»: el mitjà amb el qual el jo crea aquest món és, sens dubte, la mirada. Un esguard subjectiu que busca la transformació de la realitat, un esguard en què el poeta aconsegueix convertir el paisatge en seu i, per tant, alhora, tot el paisatge esdevé un reflex del jo: «Els qui el veien viure no sabien / fins a quin punt ell era *un* amb tot això, / perquè això: aquestes profunditats, aquests prats / i aquesta aigua *eren* el seu rostre».¹⁴ El poeta és exactament com el cec del «Pont del Carrousel» de Rilke: «l'única figura immòbil en els cavallets (*carrousel*) que és la vida [...]. El cec [...] no pot veure ni la gent ni el cel, però és "l'obscura entrada al món subterrani", el món de la pobresa, del silenci, de la justícia, de la realitat, enfrontat a una "generació superficial", ella sí que cega de debò».¹⁵ Així, el poeta és el cec (recordem el foc de la seqüència VIII, la llum del qual no deixava veure les figures) que, paradoxalment, hi veu més clarament; un visionari hereu del romanticisme que ja no veu, sinó que mira –amb voluntat i consciència de fer-ho– el seu entorn immediat. «Res no es troba fora de nosaltres. Però nosaltres ho oblidem a cada soroll», dirà Nietzsche des de l'epígraf que obre *El traç d'un any*.

El poema I comença amb l'obertura dels ulls, llindar a través del qual el jo podrà *mostrar* el seu turment, podrà confrontar el passat amb el present del poema. I, encara, paradoxalment, malgrat aquesta màxima subjectivitat del jo, el poema farà el salt a la categoria i els ulls deixaran de ser només els ulls del poeta o del jo per ser uns ulls de caràcter universal. És per aquest motiu que «No té nom la mirada», perquè és totes les mirades possibles:

Tendeixo –contradient-me en molts altres aspectes– a la visió mística de la vida. Per a mi, hi ha un misteri insondable en el fet de la vida. Encara ara m'assalten pensaments com els que tenia de petit. Per exemple: Com és que jo sóc jo? Com

14. «La mort del poeta», de Rilke. La versió que hem utilitzat és la de C. RIBA, *Ebossos de versions de Rilke*, a cura d'E. SULLÀ, Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 30.

15. E. SULLÀ, «Pròleg», dins C. RIBA, *Ebossos de versions de Rilke*, Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 7.

és que precisament en mi, i no en una altra persona, es produeix el miracle de *veure* el món? Com és que a cada persona li passa el mateix? No acabo d'acceptar que jo sóc un individu més, com un de tants arbres o plantes. Però, pensant una mica, estic convençut que és així: només per atzar *jo* sóc jo: l'Eudald, és a dir, qualsevol. Aleshores, trobo admirable el fet de ser, i de ser qualsevol.¹⁶

A la seqüència primera, els ulls apareixen ja dues vegades, i, de fet, aniran apareixent al llarg del llibre. A II, el jo parla del «ritme cec de les marees»; a III, de l'«encesa extingida»; a IV, el jo es lamenta d'un passat en què «la llanterna dels noms cegava els abismes»: «haviem vist la neu, aquella fusió / de neu i temps mirant un capvespre cobert / de blancor»; a V, diu que «ens miràvem tots en les mans obertes»; a VI, «veiem el clarobscur d'una serralada»; a VII, el jo fa els signes «pel llustre pur d'aquests ulls», que són els de la seva difunta mare; a IX, es fiten «ull contra ull el crit i la rosa»; a X, hi apareix la presència de «l'ull del gos cada nit [...] a ull vetllant, ull dormint»; a XII: «Tot, al meu voltant, m'atreu, / ull i més ull dins nostre»; a XIV, hi trobem el «sagrat bosc on tot ull, tot crit s'ofega» i el «mirall cec» («ombres que s'abracen davant d'un mirall cec», deia Trakl); a XV: «Solitari, l'esguard / ja no m'abraça tant de paisatge»; i a XIX: «albes, se'ns tornen tan clares als ulls units en el silenci», «cec instint», «cec doll». Hi ha una presència molt insistent dels verbs *veure* i *mirar*, així com referències a la ceguesa.

La mirada és tan important que determina el rumb del poeta, guiat pel coneixement sensorial, no pas racional, del món; determinat per l'observació i la transformació poètica del paisatge-entorn. Una mirada que, quan flaqueja, obre camí a la lamentació:

Solitari, l'esguard
ja no m'abraça tant de paisatge,
l'imagino com si em palpés els membres
escapçats
a la fi d'una lluita violenta.

Lentament, significo algun temps mort.

L'esguard, en l'exemple de XV, és tan important i personal(itzat) que fins i tot comporta l'ús del datiu ètic (*m'abraça*).

16. PUIG, *El traç d'un any*, p. 31.

La presència de la mort ja la trobàvem a *Paradís perdut*; en concret, a la prosa «Malaltia». A *La vinya cremada* és explícita en diversos poemes del llibre: VI, XI, XIII i XVIII. A XI, per exemple, la mort «esguarda els ulls de plata / sobre el promontori dels falcons». És el destí ineludible, fatídic, que sempre és present entre els pensaments del poeta, que apareix de manera explícita enmig del mar d'imatges, «en les senderes de la ment»: «la mort que s'atansa, blanca, per a mi sol, / davallant els ulls de plata entre les rostes de pins», afegeix a XIII (diem afegeix, ja que els poemes són més aviat diferents parts d'un corpus que es va expandint per formar un tot en què els diversos motius es repeteixen i s'enllacen, com és el cas d'aquests «ulls de plata»).

La presència de la mort, però, no apareix només en termes metafísics o generals, sinó que es formula a través de motius genealògics (riquíssims en els dietaris, per exemple a *El traç d'un any*, 29 de març de 1986) que remetent també a una lectura en clau de tradició literària. L'exemple més clar d'això és XVIII:

Aquests mots,
quin mort els sentiria malgrat que existeixin per
causa d'ells?
I si veus més llunyanes repliquessin,
qui escoltaria el seu lament? I si el sabéssim
nosaltres, com podríem calmar-lo?, si nosaltres *som*
per elles!

Veiem com, al tema de la mort, hi afegeix l'element genealògic i d'herència que ens remet a la tradició literària i a la continuïtat d'escriptura, a una consciència de tradició: nosaltres *som* per elles, gràcies a elles. Devem el món als nostres pares i ens devem, al seu torn, a la tradició literària i cultural.

Certament, el temps és el pitjor enemic del poeta atès que és qui, en última instància, porta la mort; s'embarca en una lluita contra la forma mental de la durada de les experiències.¹⁷ Els records d'infantesa («Així, mentre “fugen” els dies, se'ns van formant els records»)¹⁸ són els únics que el reconforten (tot i que els sap falsejats per la memòria), però ja queden lluny. Per tant, aquesta rèmora del passat ja no és com la de *Paradís perdut*, un moment d'infantesa que aboca llum a la fosca, sinó una càrrega negativa de la qual cal desprendre's, una confirmació del present desafortunat; un bon record que dol en tant que el poeta el sap absent; segurament, d'una relació amorosa que ha fracassat. I com a alternativa, l'autor se serveix del

17. PUIG, *El traç d'un any*, p. 74.

18. PUIG, *El traç d'un any*, p. 185.

present poètic. És per aquest motiu que, a I, el jo afirma –laònicament, diu Soldevila al pròleg– que «No hi ha mai més, mai més». Sense que ens passi per alt la repetició obsessiva («mai més, mai més»), el poeta ens situa en la atemporalitat, en una atemporalitat que, en tot cas, consta només del present, de l'instant present de lectura: tot és *ara* (i, ahora, mai més). Aquest epifonema d'I està separat de la resta del poema, que està format per frases curtíssimes i fins i tot per paraules soltes que remarquen el cansament vital de què parlàvem a propòsit de la imatgeria («Són instants. Llambreigs.»). El poeta, cansat del món, atura el temps per agafar aire, i per començar un poema més narratiu, com II. A més, cal tenir en compte que I funciona com a poema-pròleg.

La vinya cremada és un llibre que es debat de manera constant entre el present i el passat. Si parem atenció als temps verbals, veurem que combina el present amb, sobretot, el pretèrit imperfet («haviem vist», «cegava», «és», «veiem», «recordo», «cercava», «ve», «sagnava», «ha oblidat», etc.). En els poemes hi ha una febre velocíssima que sembla inaturable, si més no en els que s'inicien amb la conjunció copulativa que es va repetint i que forma un clima determinat necessari de cara a crear l'estat d'ànim que el poeta vol transmetre (i això vol dir que en alguns poemes hi ha, paradoxalment, una sensació de pas vertiginós del temps). El passat, doncs, figura en els poemes, i no només pel que fa als temps verbals, sinó també com a tema. Present i passat estan en conflicte permanent. Diu l'autor a propòsit de IV:

Tot era pur, en el temps que s'al·ludeix al poema. Tot era una mena d'amorosa seguretat; semblava que la por desaparegués per efecte d'una gran esperança, pel sol fet d'estar junts. Però quan el vaig escriure, tot s'havia esvanit.¹⁹

Pensem, per tant, que sempre que el poeta fa referència al passat és per parlar-nos del present, d'un contrast que suposa una pèrdua i una lamentació a propòsit d'aquesta pèrdua. Seria el cas de poemes com IV, IX o X.

El que hi ha, doncs, és el present. Malgrat la presència del passat, la poesia és el present i aparta el poeta de la mort en la mesura que és atemporal, un present etern. El temps a què assistim és únicament el temps del poema, un temps que és subjectiu i que no té res a veure amb el temps històric; un temps que es fa comú a tots els homes.

La percepció que tenim del temps és totalment variable, i el domini del temps és, de fet, impossible. De la primera cosa, Puig en dóna fe quan en l'entrada del 5 de març a *El traç d'un any* escriu:

19. PUIG, *El traç d'un any*, p. 193.

És curiós com una alenada d'aire matinal ens pot fer sentir de cop totes les primaveres que portem a dintre.

O també a la del 17 de setembre, quan recorda aquestes paraules de Pavese: «L'oci fa les hores lentes, llargues, els anys curts; l'activitat, a l'inrevés, fa les hores fugisseres i els anys llargs». Això és exactament el que provoca la poesia, que, com l'alenada d'aire matinal, pot alterar la percepció del temps. Ni més ni menys que el temps bergsonià, malgrat que pel que fa al temps, Puig considera que «s'entén més bé i amb molts més matisos el fenomen temps, el temps psicològic o interior, llegint Proust».²⁰

Puig té clara la funció de l'escriptura:

Escriure tal volta contribueix a apuntalar-me. Escriure és un moment de descans, una curta treva dins l'espai i el temps.²¹

Així doncs, podem fer encara, gràcies a l'autor, un pas més. No només són atemporals la poesia (l'obra que resta) i el seu moment de lectura, sinó que el procés d'escriptura és, també, un moment de calma i de no-temps.

Vegem les consideracions que Puig fa a propòsit de Proust a *El traç d'un any*:

L'escriptor francès no creia ni en la continuïtat del jo personal ni en la memòria que habitualment fem servir. La memòria intel·lectual, diu Proust, és inventada, falseja les vivències. L'única memòria vàlida –ja n'he parlat– és la memòria primària, aquella que, de sobte, se'ns desperta involuntàriament a causa d'unes notes musicals, d'una olor o d'un sabor antics. Llavors ja no recordem, sinó que per un breu temps ens omplim del tot d'allò que havíem estat: revivim.²²

No hi ha mai més, vivim en la atemporalitat que s'enfronta amb una dissort que només combaten les seqüències III (sembla que s'extingeix l'«astre» d'antany del jo poètic i que aquest vegi créixer el seu destí) i XVI (el jo demana que la dèria no només serveixi per plànyer-se i que trobi un rumb dins la verdor). El poeta, de vegades, recorda (IV), i de vegades perd el record (VII: i per vèncer l'oblit decideix *fer els signes*).

Els versos finals de IV són un bon exemple per entendre el tractament del temps a *La vinya cremada*: «no hi havia trànsit perquè el temps era espai / en un sol lloc». El temps és el lloc del poema, és, de fet, el no-temps en el no-lloc: «la pregona gorga

20. PUIG, *El traç d'un any*, p. 138.

21. PUIG, *El traç d'un any*, p. 160-161.

22. PUIG, *El traç d'un any*, p. 187.

de les hores» (XV). Temps i lloc es fusionen i són un, el temps s'aboleix i només queden les imatges: «ja no recordo. Només les imatges, com ecos d'estances / i camins clars travessant aigües d'agost cristal·lí» (VII).

El temps és, per tant, «caduc» (VII), però precisament per aquest motiu es renova a cada moment, aquesta caducitat ho necessita així; és una barreja de present i de passat («I se'm barregen present i passat dins un santuari / mut i profund, d'on conec el paisatge pelat» XIV) «tot just començat ja esvanit» (IX).

Fixem-nos, juntament amb aquest vers de IX, en la seqüència XVIII:

La tenebra d'ahir és la llum d'avui,
i el començament, una fi;
però un extrem i l'altre
ja són més lluny de l'abraçada,
més enllà d'on la corba retrobada
demana desenllaços infinits
i un salt, un salt esbandit per a cloure's
i crear el buit, només instrumentat,
de la permanència.

Aquesta permanència és la permanència del present atemporal de què parlàvem. La poesia, artefacte «instrumentat». La creació del buit, el «no dir nada» que Leopoldo María Panero atribuïa a poetes com Rimbaud. Fem notar, a més, la semblança que, en aquests versos, trobem amb aquells de «Little Gidding», V, dels *Quatre quartets* de T.S. Eliot:

El que diem començament és tot sovint el final
i arribar al final és arribar a un començament.
El final és el lloc des d'on comencem. [...]
Morim amb els moribunds:
mireu com se'n van, i marxem amb ells.
Hem nascut amb els morts:
mireu com tornen, i se'ns enduen amb ells.
[...]
no pararem d'explorar
i el final de la nostra exploració
serà arribar on vam començar
i conèixer el lloc per primera vegada.²³

23. T.S. ELIOT, *Quatre quartets*, traducció d'Àlex Susanna, Barcelona: Viena, 2010, p. 123-124.

Aquesta exploració a què fa referència Eliot és el mateix «rumb extens batent dins la verdor» que Puig busca a XVI (si es vol, amb un pretext religiós anglocatòlic, no pas místic, en el cas d'Eliot). Els versos d'Eliot, poden anar perfectament de la mà dels de XVIII:

Aquests mots,
quin mort els sentiria malgrat que existeixin per
causa d'ells?
I si veus més llunyanes repliquessin,
qui escoltaria el seu lament? I si el sabéssim
nosaltres, com podríem calmar-lo?, si nosaltres *som*
per elles!

Aquests versos que ja hem comentat a propòsit de la mort lligada a la genealogia i, per extensió, a la tradició literària, ens ho recorden: hem nascut amb els morts, i se'ns enduen amb ells, diu Eliot. Aquests versos reflecteixen la idea de la mort, de la genealogia i, a més, d'aquesta ciclicitat del temps en constant renovació. Ara sí que són encertades les paraules de Feliu Formosa: «ets de l'estirp dels qui cremen sempre les naus». Però el fet de cremar les naus es relaciona amb el temps intern de renovació dels poemes, i no pas amb una evolució substancial en la línia poètica de l'autor.

Puig recorre a l'element metapoètic a V, IX, XI, XII, XVII, XVIII i XIX. A V, el poeta diu: «i el cel enrogia, i el vent callà / apressant-nos en el silenci més i més». Aquesta és una referència a la impossibilitat del dir, a la negació del fet poètic que, com passava quan es reduïa la capacitat d'esguard del paisatge, és vista negativament. La poesia és un element de redempció per al poeta que, sense els mots, és orfe de llum, és cec, s'arrossega a les palpentes. A més de la referència a «aquesta esquena [que] / ha oblidat tots els noms» de XI i de la de XVII, en què el poeta sent que només té «un adust fons sense fons ni mot just», recordem com, a XVIII, establia una relació entre la mort i la paraula:

Aquests mots,
quin mort els sentiria malgrat que existeixin per
causa d'ells?

El poeta apel·la a l'aparent inutilitat de l'escriptura, que malgrat tot fa servir. Per què escriu? Els mots són l'instrument de queixa del poeta. Ho veiem també a XIX:

Mots del cor meu donats per subsistir només en la més alta
forma per ésser cos dur, gest que proclama, en els cims

i en l'estesa, cedint amb renúncia mai més forçada,
el cec instint que se'm beu, cec doll que cau rosta avall

El poeta, ho sabem pels dietaris, és captivat pel paisatge que observa, de manera que la seva mirada és passiva en la recepció (el poeta es deixa impregnar pel paisatge), no pas activa, però aquesta passivitat s'activa, ara sí, en el moment voluntari d'escriptura (en què es torna expressió). És llavors quan el poeta elabora les imatges a partir de les seves experiències, les seves visions, la tradició literària, i construeix un artefacte poètic –tanmateix prou lligat a la vida– que, tot i tenir la voluntat de presentar-se com a irracional, al·lucinat, fregant el misticisme, ha estat sotmès a un procés racional de construcció poètica. Per tant, si bé la poesia de Puig pot recordar-nos l'enlairament il·luminat de la de Rimbaud, l'acte d'escriptura, com a acte conscient i voluntari, serveix al poeta per a assumir la realitat que el turmenta i per a redimensionar-la literàriament a través de la paraula; per fer-la seva, fer que esdevingui menys hostil, fer-la passar pels camins de la ment i donar-li nom per poder entendre-la. Vèiem a VII com el poeta feia els signes per a la seva mare, com li escrivia una elegia amb motiu de la seva mort. Però assumim que, en darrer terme, també fa els signes per (a) ell mateix, que recorre a la poesia de cara a l'autoconeixement i a la redempció. La poesia esdevé un espai nou, una realitat paral·lela, literària, que el poeta crea com a refugi. Aquest, juntament amb l'abolició del temps, és el recurs que fa servir per fugir de la realitat opressora que descriu. Els mots han d'arribar

fins al mar,
conques, esqueis, davallades silents per entre altes arbredes
sobre els records nus, on ja no es pensa i es posseeix.

XIX ens mostra la voluntat de fugir d'aquest deliri vital, un deliri forjat a través del pensament, que és vist de manera negativa. Seguint la irracionalitat, la concepció mística de la vida que atrau el poeta, aquest demana que el pensament s'aturi, ja que així s'aturarà «aquella set / de les nits roges» (XV). El poeta demana no pensar més, només posseir: apel·la a l'element instintiu i palpable i defuig la racionalitat. D'alguna manera, doncs, sembla que reclami alguna certesa física,

fins arribar on tot és i on cap saber priva als meus dits (XVII).

Conclusions

Eudald Puig és un poeta que es va mantenir al marge de les tendències literàries del seu temps, tant pel que fa als models estètics com als cercles socials, i és, encara

avui, una figura desconeguda. Amb tot, l'autor assumeix com a pròpia la tradició ribiana i, per edat i poètica, compartiria trets amb la discutida «generació dels setanta» (sobretot l'allunyament respecte del realisme de la dècada dels seixanta).

La producció de Puig és breu i unitària. Malgrat els matisos de cada llibre com, posem per cas, la forta presència trakliana a *Parc de gessamins* (1987) o el punt elegíac de *Poemes per a Clara* (1998), és plena de recurrències: la construcció del poema, els recursos, la imatgeria, els temes, constitueixen un corpus unitari coherent (malgrat que aquesta coherència sigui representada per les imatges turmentades, la solitud del jo davant del món, la irracionalitat i, en darrer terme, la incoherència). Un corpus unitari bastit a partir de la influència de la poesia alemanya de Trakl i de Rilke, sobretot de l'expressionisme, un corpus de contrastos i d'extremes que es debat constantment entre la llum i la fosca a través de la tècnica del clarobscur traslladada a la literatura, que es debat entre la mort i les ganes de viure; un corpus de temes concrets: la mort i, sobretot, el pas del temps, i amb uns símbols i unes situacions d'enunciació recurrents.

Pel que fa a les imatges, Puig combina els llocs comuns de la tradició literària, com el crit de Munch o el cavall blanc rilkeà, amb imatges de creació pròpia, climes literaris, atmosferes pessimistes, i les crea sempre a partir de la mirada absorbent del paisatge. A través d'aquest, pren el pols d'escriptura actiu i recrea subjectivament, a la manera expressionista, la natura, amb la qual es vincula el seu estat d'ànim. La poesia de Puig és una poesia mística i rica en imatges sovint irracionals, de pulsio freudiana, que indaga en el món oníric, que vol ser un mitjà de lluita contra aquest temps devastador, l'objecte que permet la recreació d'una realitat difícil en la mesura que el poeta, dient-la, l'arriba a assumir i la fa seva. El poeta, doncs, recrea racionalment (a través de l'escriptura) el paisatge vist i el paisatge llegit, i els dona una forma volgudament subjectiva que vol semblar caòtica i al·lucinada; tot plegat per assumir i vèncer els temes principals de la seva obra tot escrivint la seva obra.

Hem de destacar, a més, les referències a la mateixa poesia i a la funció i la pervivència d'aquesta com a tema específic del volum estudiat. La reflexió sobre el llenguatge propi té un pes important a *La vinya cremada*. El poeta és conscient de les limitacions del llenguatge, de la càrrega de significacions que les paraules arrossegueuen, de la seva ineficàcia a l'hora d'aproximar-se a les entitats reals, i concep els mots com uns «mots que s'estellen». Tanmateix, se'n serveix per explicar la realitat, per evocar records d'una antiga relació amorosa, per establir el contrast tan marcat que hi ha entre el present poètic i un passat feliç i indeterminat, que a *Paradis perdut* es concreta en l'estadi d'infantesa. *La vinya cremada* és un llibre introspectiu que busca una resposta en l'escriptura, que vol assolir una tranquil·litat vital, deutor d'una manca d'entusiasme envers la realitat. El fet de no trobar consol, de no topar amb troballes eficaces que serveixin d'aturador, és el que fa que la recerca poètica continuï, que l'escriptura continuï; alhora, però, que també segueix present el turment. El

dir del poeta, per tant, en aquesta recerca infructuosa que permet la continuïtat de l'escriptura, és obsessiu, elegíac, pessimista.

Adonem-nos de la recurrència d'aquest to elegíac i pessimista del poeta per insistir en aquesta qualitat unitària del corpus: a *La vinya cremada* Puig no ha iniciat «l'acte creatiu de cap i de nou» respecte el seu llibre anterior (*Cel de nit*), ni «la queixa ha desaparegut pràcticament del discurs del "Jo narratiu"» (ni tan sols és narratiu o èpic, el jo, com no ho és el de Trakl), ni exposa els fets de manera distanciada. No sembla clara l'afirmació de Soldevila al pròleg: «de *Cel de nit* poca cosa en queda»; ni tampoc no ho sembla la que afirma que *La vinya cremada* és un llibre en què «l'alegria i les ganes de viure traspuen aquí i allà».²⁴ Hi ha, això sí, petites esclatxes que auguren la voluntat d'encarar un futur més plàcid, com demostra la seqüència XVI, que actua de contrapunt positiu i, en la mesura que els últims versos apunten l'abolició del pensament, potser ho és XIX. Per tant, aquestes esclatxes només es troben cap al final del llibre. De fet, al pròleg s'anuncia que la «nítida possibilitat de futur», de fet, prendrà consistència a partir del poema XVII; és a dir, que l'evolució, en tot cas, s'hauria de rastrejar en un altre llibre, ja que la detectem en les seqüències finals. Si observem, però, *Parc de gessamins* (1987), el jo és tant o més turmentat que el de *La vinya cremada*. I, de tota manera, també podem buscar respostes en el títol del volum.

24. SOLDEVILA, «Pròleg», p. 6.