

## De Shakespeare a Vinyoli: el recorregut d'una imatge

Joan Todó



El segle XX ha estat profús en poetes que, alhora que escrivien la seva obra poètica en sentit estricte, en feien una de paral·lela, o complementària, en prosa, dedicada a reflexionar sobre el fet poètic, o sobre l'obra d'altres poetes, com si la primera necessités aquest complement assagístic. De *The Dyer's Hand* o *Quaderns de l'Alquimista*, per posar dos exemples, és gairebé una constant. I aquest fenomen, en el nivell més prosaic de l'assumpte, no és aliè a la procedència a la dedicació universitària de la major part d'ells, a la seva condició d'especialistes acadèmics. Una constant podríem dir que gairebé ha generat un prejudici; especialment dins una literatura, la catalana, que des de la consciència de l'exigüitat de la tradició pròpia, ha provat de legitimar-se a través de l'enquadrament dins l'alta cultura occidental. Fruit d'aquesta doble dinàmica és la riquesa dels encreuaments entre lectura i creació en una literatura on la proposta de T. S. Eliot a "Tradition and the Individual Talent", va ser traduïda a l'avançada en l'orsia "tot el que no és tradició és plagiat". Així, trobem un Joan Vinyoli que es confessa "confús i gairebé espantat de la meua incultura", basant-se en el fet que no té una carrera universitària; i tanmateix, Vinyoli acompanya la seva obra poètica de pròlegs i textos prou substanciosos, així com d'una àmplia traducció de poemes de Rilke. L'afirmació, en qualsevol cas, revela una inseguretats real que, acompanyada d'un autodidactisme autèntic i, segurament, d'una certa desatenció per part de la crítica, va fer que Vinyoli desenvolupés la seva carrera amb una certa lentitud, i que trigués molt a donar tota la mesura del seu talent. Una lentitud acompanyada per llargs períodes de silenci creatiu, d'espera i maduració, i tanmateix clarament ascendent, culminada amb el díptic final, publicat el 1984, que formen *Domini màgic* i *Passeig d'aniversari*. Un text, aquest últim, que esdevé gairebé una mena de testament vinyolià, la tercera part del qual, "Elegia

de Vallvidrera", desenvolupa justament una mena de síntesi de les idees de l'autor al voltant de la poesia.

Paral·lelament, Vinyoli acaba dedicant-se a la traducció. Podríem dir, i hi tornarem més endavant, que mancat d'una obra en prosa assagística de caràcter metapoètic (a excepció del pròleg per a *El Callat* i d'alguns textos dispersos espigolats de diverses entrevistes i ocasions diverses, o de la correspondència amb Miquel Martí i Pol), en Vinyoli la reflexió sobre la poesia, pròpia o no, es presenta sobretot a través dels propis poemes, incloent-hi les traduccions i referències intertextuals que hi són inserides. Així, a banda de Rilke, tradueix sis poemes de Friedrich Nietzsche per a la revista *Quaderns Crema*, el 1979, i un poema de William Shakespeare. Una traducció, aquesta última, que integrarà dins un volum propi, *Domini màgic*, en una pràctica inaugurada per *Cants d'Abelone*, que inclouen el poema gairebé homònim de Rainer Maria Rilke.

El poema shakespearà en qüestió és la cançó d'Ariel, del primer acte, escena segona, de *The Tempest*. El trobem, concretament, quan l'esperit Ariel condueix Ferran, príncep de Nàpols, prop del mag Prósper i la seva filla Miranda, tot atraient-lo mitjançant la música. I la lletra d'aquesta música, destinada a manipular el príncep de Nàpols, és el poema que es posa tot seguit en boca d'Ariel, un poema que evoca la mort del pare de Ferran:

*Full fathom five thy father lies:  
Of his bones are coral made;  
Those are pearls that were his eyes;  
Nothing of him that doth fade,  
But doth suffer a sea-change  
Into something rich and strange.  
Sea-nymphs hourly ring his knell:  
(Ding dong)  
Hark! now I hear them, –  
(Ding-dong bell)*

Aquest és només un pas en la manipulació de Ferran per part de Pròsper: fer-li creure que son pare és mort, com a pas previ per dur-lo davant Miranda i provocar que tots dos joves, d'acord amb els interessos de Pròsper, s'enamorin. El poema és, dins l'univers de ficció bastit per l'obra teatral, una mentida: Alonso no s'ha ofegat, i es retrobarà amb el seu fill en la primera escena de l'acte cinquè. Aquí, però, se'ns descriu la seva mort, no tant una desaparició com una metamorfosi, concretada en dues metàfores: els ossos que esdevenen corall i els ulls que es tornen perles. El cadàver, així, passa a formar part de l'àmbit marí, ingressa en un nou ordre de la realitat. Mitjançant aquestes translacions, de fet, el poema redimeix la mort de què ell mateix dona notícia: Alonso, ofegat, s'hi transforma en una cosa més bella que no la que era, quelcom plenament integrat en el nou àmbit on ara es troba.

Val la pena d'afegir, d'altra banda, que l'obra és una de les que han tingut més recepció dins la literatura catalana, almenys a la vista de les traduccions realitzades: una de Josep Carner durant la primera dècada del segle XX, una segona de Cèsar August Jordana el 1930, la de Josep Maria de Sagarra (possiblement la llegida per Vinyoli en la seva joventut) i dues més, posteriors a Vinyoli, a càrrec de Salvador Oliva i Miquel Desclot. Afegint-hi, esclar, pel que fa al poema d'Ariel, una altra traducció, duta a terme per Joan Ferraté, sobre la qual tornarem tot seguit. Hi ha, però, un altre intermediari: T. S. Eliot. Perquè fins aquí, parlàvem d'allò que seria pròpiament el poema dins el seu context originari, l'obra de Shakespeare. Entre aquest i la traducció de Vinyoli, però, hi ha T. S. Eliot; concretament, i per ara, la seva obra crítica. Ja Northrop Frye ens avisava que, per a aquest poeta nord-americà, la cançó d'Ariel sembla associada al procés de la creació poètica, a la transformació d'unes determinades vivències en una forma verbal; concretament, Eliot cita el poema, en *The use of poetry and the use of criticism*, tot referint-se al problema de la inspiració. Per a això, es basa en l'anècdota de la redacció del poema *Kubla Khan*, de Samuel Taylor Coleridge. Recordem-la: Coleridge, havent pres un calmant (possiblement opi), va adormir-se i va tenir un somni on el llibre que tot just abans havia estat llegint es barrejava amb una sèrie de versos que, ja despert, intentaria transcriure abans que una interrupció inoportuna l'obligués a deixar el poema en la versió fragmentària (respecte al poema somiat) però definitiva que en coneixem, havent oblidat pel camí tot

allò que no va tenir temps de reconstruir. Coleridge, de fet, va renunciar a arrodonir el poema tot substituint els versos que havia oblidat per una o altra forma de complementació del material efectivament registrat, convençut que el seu ofici com a escriptor mai no seria capaç d'estar a l'altura de la inspiració onírica. Eliot és d'un parer ben diferent: "La fe en la inspiración mística es responsable de la exagerada reputación de *Kubla Khan*. Ciertamente, las imágenes de ese fragmento, cualquiera que fuese su origen en las lecturas de Coleridge, calaron hasta lo más hondo de sus sentimientos y allí se saturaron y transformaron – "perlas son los que fueron sus ojos" – antes de salir nuevamente a la luz; pero no se han utilizado: el poema está por hacer"<sup>1</sup>

Allò que manca a *Kubla Khan*, segons Eliot, és el treball literari posterior a la "inspiració mística" que li dona origen. La citació del poema de Shakespeare, concretament del vers tercer (justament el que centrarà el nostre treball), és emprada aquí, de manera descontextualitzada, com una metàfora de la transformació de les vivències (ni que siguin, en aquest cas, lectures), és a dir, els "ulls", en una proposta per al poema a fer (les "perles"); no tot el poema, segons Eliot, però sí el seu germen. Trobem aquí, de fet, una operació de "lectura incorrecta" que insereix una metàfora relativa a la mort per ofec dins una metàfora major, dins la qual transformació d'uns ulls en perles s'equipara a la transformació de les vivències, del caos de la percepció, en l'arrel d'un poema, d'una forma que Eliot voldria tancada, estricta. Tot plegat, la imatge tracta de donar compte d'un problema, el de reunir l'autonomia del poema respecte a la realitat amb la seva condició de vehicle per a l'expressió i la construcció de la identitat del jo que escriu, i que té una existència efectiva dins aquella realitat; la relació, doncs, entre la vida i l'obra, plantejada en uns termes menys ingenus que en la historiografia positivista.

La cosa més curiosa és que la lectura metaliterària de *The Tempest* en conjunt no és, de fet, innovadora; es tracta d'un text que ha estat considerat, fins i tot, el testament literari de Shakespeare, tot cercant en determinats parlaments de Pròsper una analogia entre les arts màgiques del protagonista, que manipulen la realitat bastint, dins l'illa on es desenvolupa l'acció, un univers de fantasmagories, i les arts teatrals d'un dramaturg, que mitjançant una sèrie d'esperits a les seves ordres (els actors) aixecaria una realitat fictícia davant els espectadors. Diversos fragments de l'obra, tant com l'obra en el seu conjunt, permeten establir aquesta lectura; però cap

d'ells no és directament la cançó d'Ariel, com a mínim fins que no arribem a la descontextualització a què la sotmet Eliot en aquest cas.

Encara amb Eliot, trobem una altra referència destacada al poema de Shakespeare en *The Waste Land*; en el vers 48 de la tercera part, "The burial of the dead", retrobarem el tercer vers de la cançó d'Ariel, citat entre parèntesis en el moment que Madame Sosostriis tira les cartes, entre elles la del Mariner Fenici ofegat, Flebas. D'acord amb Joan Ferraté, aquest personatge correspon al protagonista masculí del poema, i la seva sort té un sentit molt concret: "És la mort natural, doncs, figurada per la "mort per aigua" com a mort sense redempció, però al mateix temps com a única forma de rescat en tant que significa l'alliberament de la "mort en vida" que és la nostra vida natural." El motiu reapareix en una al·lusió de "The fire sermon" i, sobretot, la secció "Death by water"; també segons Ferraté, aquí la "cosa estranya i rica" de la cançó d'Ariel no és al capdavant sinó la "personalitat integrada, la identitat personal finalment atesa". En aquest cas, doncs, el vers de Shakespeare rep una mena d'interpretació en termes morals, almenys dins el nou context bastit pel poema d'Eliot. La mort natural en ofegar-se, la fi de la vida, s'oposa així a la mort metafòrica, la mort en vida que transcorre en l'erm del títol del poema i és el resultat d'una existència fal·laç; més concretament d'una relació de violència amb l'alteritat que hi encarna pel personatge femení del poema (almenys dins la lectura, molt argumentada, que du a terme Ferraté).

És hora, però, que tornem a Joan Vinyoli. La referència més antiga que fa el poeta a l'obra de Shakespeare es troba en el poema "Primavera", on el jo poètic, en calma,

*quiet i ple de la memòria  
del temps passat, que amb el crepuscle arriba,  
com a l'illa de Pròsper, encantada,  
sovint escolto la cançó d'Ariel.*

Ens trobem, així, en l'àmbit de la pura al·lusió (a diferència d'Eliot, que igual que el Vinyoli més tardà opera per cites literals, encastades dins el poema sense solució de continuïtat), tot prenent els personatges shakespearians com a referents vàlids per a representar estats d'ànim i abstraccions morals; just en la mesura que Otel·lo pot representar la gelosia i Hamlet l'esmapèrdua. La "cançó d'Ariel" és aquí la memòria desvetllada per la contemplació del crepuscle, un crepuscle que deixa el jo en un estat

d'encís molt semblant al de Ferran. També és una mera al·lusió el que trobem en "Ariel – Calíban", on s'aprofita la marcada oposició entre els dos principals servents de Pròsper per a reunir les seves personalitats contraposades en la del poeta, esdevenint "lira" o "llaüt". En el mateix llibre que conté aquest últim poema tenim també dos poemes consecutius, "Per la sega" i "A clar nivell de càntic", on apareix una cita, el "canvi d'ulls", dins la imatge del capbussament que segons Ferran Carbó "expressa l'endinsament a les fondàries interiors on es troben els residus d'experiències, vivències, somnis..., alguna cosa que serveix de germen i embrió per al poema".

El "canvi d'ulls", que apareix aquí per primer cop, és de fet un dels motius recurrents de l'obra de Vinyoli; i, per bé que el lligam no sigui aquí explícit, acabarà trenant-se amb la transformació en perles dels ulls del pare de Ferran. En el poema "Algú que ve de lluny", dins *Tot és ara i res* (1970) trobarem una revisió dels inicis poètics de l'autor<sup>2</sup>, encapçalada per una cita de *The Tempest*, el famós fragment del parlament de Pròsper que, com indicàvem més amunt, ha donat peu a interpretacions metaliteràries de l'obra: "We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep". S'encadenen, dins el cos del poema, tot de cites i referències a diversos autors: Rilke, Riba, Hölderlin, Li Tai-Po, per a concloure:

*Fes-me el favor de creure,  
no pas en mi, de creure  
que les coses per mi són per ser dites,  
que jo encara m'assajo  
de dir-les amb paraules difícils de trobar,  
que quan les trobo ja no hi ha les coses  
i em quedo sol.*

*Flebes, el mariner, va córrer moltes mars;  
guanyà, perdé, sofrí la mort per aigua.  
Llegim-nos l'un a l'altre La Tempesta:  
sabrem alguna cosa  
de la vida, del somni i de la mort.*

La reflexió sobre el sentit de la creació (i la manera com desemboca en un esborrament de la realitat, tal com afirmava Mallarmé i potser hauríem de recordar més d'un cop abans d'assignar a Vinyoli, alegrement, l'etiqueta de "realista") s'encavalca aquí amb una al·lusió a *The Waste Land*, poema associat a *The Tempest* a través de la cançó d'Ariel; la qual mostra l'ingrés d'allò que és viu, real, en un ordre altre que ho transfigura, que ho anul·la, de la mateixa manera que, aquí, la troballa dels mots per a dir les coses coincideix amb la seva desaparició i

amb la solitud definitiva del poeta. El poema, així, més que aixecar-se contra l'esvaïment del real, en revela la condició fugaç, aquella que el mateix Pròsper evoca en els mots citats abans. El fet interessant és que, ja des d'aquí, la reflexió vinyoliana sobre la poesia (dins del poema mateix) pren com a punt de referència explícit el text shakespearà.

No podem passar sense anotar dues referències més circumstancials, de l'ordre de les al·lusions: en "Primer esbós de retrat d'una dona" i en el poema "Pròsper", abans d'arribar al cas principal, el del llibre *Domini màgic*, especialment la secció tercera. Es tracta, de fet, d'una secció fortament individualitzada, composta bàsicament per "cançons" (en un sentit més aviat lax, formalment parlant, del terme; es tracta, en qualsevol cas, de poemes de rima consonant) i en la major part dels casos amb referències literàries, des de Mallarmé fins a Goethe, a banda del gairebé omnipresent Shakespeare. I és

que, de fet, el tercer vers de la cançó d'Ariel obre, com a epígraf, el conjunt de la secció; a banda d'això, quatre poemes en concret centren el nostre interès: "Cançó lila", "Cançó d'Ariel", "Cançó de mar" i "Campanes"<sup>3</sup>.

El segon dels citats és la traducció vinyoliana del poema de Shakespeare de què parlàvem abans; en una nota al final del llibre, l'autor afirma haver-se sentit "obligat" a realitzar aquesta traducció: "i ho vaig fer procurant donar, encara que fos en versos de metre i ritme diferents dels de l'original, l'equivalent més aproximat possible, fins on vaig saber, de l'efecte que produeix el poema en anglès." És ben bé així: els heptasíl·labs de l'original esdevenen decasíl·labs en la versió de Vinyoli, que es diferencia en això de la traducció anisosil·làbica de Sagarra i dels octosíl·labs emprats per Joan Ferraté. És aquesta traducció, de fet, la que més s'apropa a la de Vinyoli, que en tot d'aspectes n'és una rèplica,



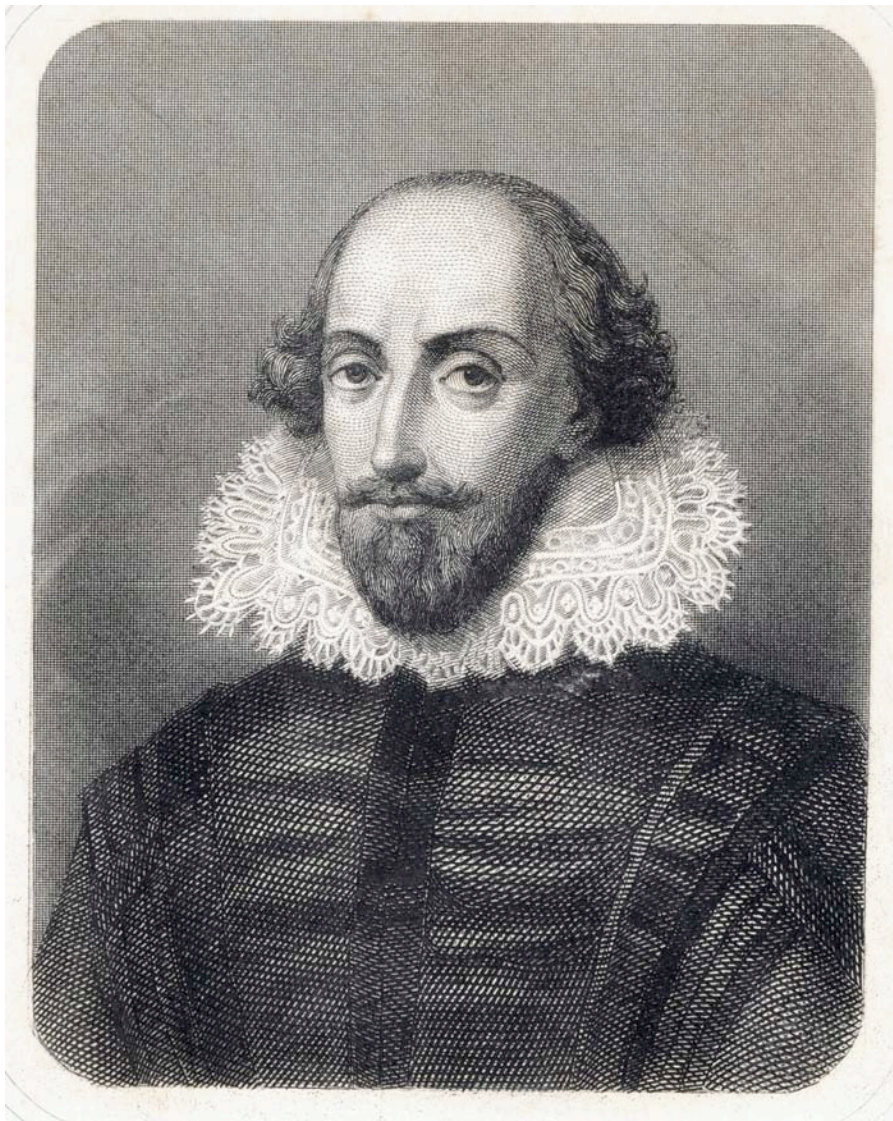


millorada quant al sentit literal i les formes de l'expressió gràcies a l'espai de joc més ampli que donen els decasíl·labs<sup>4</sup>:

*Ben bé cinc brases fondo jeu ton pare:  
dels ossos seus se n'està fent coral,  
el que eren els seus ulls són perles ara,  
ni una mica del que és en ell mortal  
no s'ha perdut; una mudança clara  
de mar el torna en cosa rica i rara.  
Nimfes toquen a morts per ell cada hora: el dring  
escolta!, ara les sento, ning-nang-ning.*

Val la pena demanar-nos, però, pel sentit d'aquella "obligació" de traduir el poema de què parlava Vinyoli; sense cap dubte, va més enllà del deure moral d'admetre les fonts d'un poema propi, de la necessitat de no cometre un frau respecte a l'abast de l'originalitat pròpia. Aquest problema, que

afecta l'últim vers del poema següent, "Cançó de mar", s'hagués pogut solucionar indicant-ho en una nota final com la que ja inclou el llibre (junt amb una altra de paral·lela, dedicada a precisar l'arrel lul·liana del verb "eixir" en el poema "Si de nit"), a banda que el vers de "Cançó de mar" no enganya ningú des del moment que l'intertext shakespearà, com ja hem dit, encapçala tota la secció. L'obligació de què parla Vinyoli, de fet, sembla anar molt més enllà; implica incloure la cançó d'Ariel com un poema més dins el llibre, traduït al català per tal de fondre'l amb l'obra pròpia; per a apropiat-se'l. Hi ha, així, en paraules de Segimon Serrallonga, "aquella altra difícilíssima llibertat per la qual el traductor aconsegueix de primer la comunió de l'home que és ell amb l'home que és o fou l'altre i aconsegueix per aquí i només per aquí la comunió del poeta amb el poeta." Serrallonga parla, és clar, del "Cant d'Abelone" de Rilke, que



Vinyoli també inclou en un altre dels seus llibres. En el cas que ens ocupa, però, hem d'anar a "Cançó de mar", i a allò que ens en diu l'autor: "Va meravellar-me que el meu poema, nascut arran d'un somni, fos tot ell com preparat per arribar al "màgic" vers final." Vegem, però, el poema sencer:

*A quin racó d'antiga mar vingut,  
franc de recances, m'he quedat rocós,  
matinalment atònit que jo fos  
un altre, net, insomne, resolut?*

*Que veloçment corria sense por  
per la finor porosa de l'asfalt  
cap on s'asseca en cada barca, al pal,  
la teranyina amb fosca salabror!*

*Quan he sentit la vella olor de sal  
marina a prop i he tocat els esculls,  
he interrogat la mar des del sorral  
i se m'han fet totes les perles ulls.*

No es tractaria tant que el vers final neixi independentment de la referència al de Shakespeare, com semblaria que vol fer-nos creure Vinyoli en la seva nota d'aclariment<sup>5</sup>, sinó del fet que n'és una inversió: aquí, les perles es transformen en ulls. Hi ha malgrat tot un cert paral·lelisme que justifica l'acarament entre un i altre poema, fent-los establir un diàleg, orientant una determinada lectura del text del poeta català. "Cançó de mar" narra una anada cap a la mar; allà el jo poètic, com el naufrag de l'obra teatral, es transforma en "un altre, net, insomne, resolut"; ara bé, al capdavant el fet d'interrogar la mar provoca un altre canvi en el subjecte, el de les perles en ulls. No hi ha, així, una fusió entre l'home i la natura com la que feia possible la mort (i la creació poètica), sinó un distanciament fruit del caire inquisitiu que pren la mirada humana. Ambdós poemes, "Cançó d'Ariel" i "Cançó de mar", s'oposen, d'aquesta manera, quant a l'experiència evocada.

Obrien la secció dos poemes, "Cançó blava" i "Cançó lila", que podem reconsiderar ara. En el primer, el llenguatge és la possibilitat (aparentment, a través del suïcidi) de "ser-feliç com beure un vas de llet", tot mirant "el dedins secret del blau de la paraula". "Cançó lila" s'organitza al voltant d'un apòstrofe al "mot lila", possible arrel d'un poema que no es realitza. Podem relacionar aquesta idea amb una determinada tradició que arrenca amb la paraula viva de Maragall, i que trobarà diferents inflexions en l'obra de Carner i de Riba; és Carner, potser, qui s'apropa més als termes vinyolians, en textos com "Virtut d'una paraula" i "Teoria de l'ham poètic".

Així, el "mot arribat encara sense / projecte de sentit" al qual es referirà Vinyoli en "Elegia de Vallvidrera, III" és, per a Carner, el principi generador d'un vers "donat" (gairebé diríem "màgic") que serà el nucli del poema definitiu, almenys com a centre organitzador de sentit. Vinyoli mateix hi fa referència en una carta a Miquel Martí i Pol d'octubre de 1978:

*De vegades penso que no, que la poesia no és només qüestió de treball, sinó qüestió de contemplació. Com que ara estic en tres o quatre poemes a la vegada, em faig un tip de llegir-los i rellegir-los, per si tot d'una trobo la paraula vàlida, la paraula que dóna sentit i cohesió al que serà el poema, si arriba a ser-ho, la paraula llum (clau). Es deu poder escriure de moltes o, almenys, d'algunes maneres. – Ara no penso que em passi mai allò del vers que els déus et regalen perquè el poeta faci la resta de la feina. Ningú no em regala cap hendecasil·lab (sic) acabat que en generi d'altres fàcilment. No. Més aviat una o dues paraules; així, tal com sona: paraules, però que volen, si puc expressar-me així, ser alguna cosa que no sé què és. Fins que tot d'una s'hi afegeixen altres mots i altres que vaig acceptant fins que sé que allò ja és.*<sup>6</sup>

Com dèiem, però, en "Cançó lila" el poema no es du a terme; el jo, abandonat, s'exposa llavors a "morir negat" (un altre cop el naufragi, el de Shakespeare, però també el d'Eliot), esperant "l'àmfora que salva"; aquesta expressió, amb la qual conclou el poema, ens remet al "perill que salva" d'un Hölderlin filtrat per Carles Riba. L'àmfora serà, llavors, una mena d'entrega a l'incert d'on sortirà, definitivament, el poema, almenys en els termes en què això serà plantejat, de nou, en "Elegia de Vallvidrera".

Diversos fils textuais, però, es barregen aquí, partint del poema de Shakespeare, reprenent la inflexió eliotiana i afegint-hi, com a mínim, la lectura de Hölderlin i Riba, a banda de la mateixa reflexió vinyoliana. Xifrabla aquesta darrera, segurament, en la davallada que significa el vers "se m'han fet totes les perles ulls", en el qual Vinyoli afirma la fragilitat d'una experiència plena de la poesia, que tanmateix no es cansa de buscar i que, a diferència dels altres autors evocats, capta en allò que té de fungible (d'aquí el debatible apropament a les realitats concretes, la "segona elegia" de què ha parlat Joan Teixidor), sense refermar-se en la pretensió d'una permanència dins aquell estat; el fet d'emprar la metàfora d'un negat fa, en realitat, prou visible la dificultat d'instal·lar-se en tal estat amb garanties de

romandre-hi, de sobreviure-hi, d'habitar-lo.

Un mecanisme del tot visible en l'obra del poeta de Santa Coloma de Farners és la intratextualitat: la constant represa d'una sèrie de motius i lemes (com l'insistent "Tot és ara i res" que l'obsessionarà durant la primera meitat dels anys setanta) que, en la repetició, assoleixen una renovada càrrega de sentit que es va transmetent de poema en poema, enriquint-se a cada pas; saltant, fins i tot, per sobre de les "èpoques" creatives de l'autor, i abastant tot sovint les seves referències (sovint, també, obsessives, com hem anat veient) a altres autors. No és estranya, així, la densitat que transpira "Elegia de Vallvidrera", veritable testament poètic de Vinyoli (acompanyat per dos suites més, "Vespre a la cafeteria" i "Sense mans"), poema que serà l'última parada del nostre camí.

S'obre, de fet, amb una interpel·lació directa a la mar, dins la qual el jo poètic és caracteritzat com un bus que hi cerca "perles que abans havien estat ulls", és a dir, la nova mirada d'aquell que ha penetrat en l'àmbit de mort fictícia del poema<sup>7</sup>. Aquí, la cita de Shakespeare ja no ve marcada; immediatament reconoscible després de *Domini màgic*, els seus ressons s'aniran disseminant al llarg del poema, creuant el motiu de les "perles" amb els ressons ribians ("perla" és també, de fet, un dels mots-clau de l'autor de les Estances i Salvatge cor) i hölderlinians.

La "perla" reapareix al fragment III; tot i que aïllada, convoca ja el record de la cita shakespeariana i la redimensiona; aquí les perles que foren ulls són el resultat de la recerca iniciada amb el "mot arribat" i que s'adreça als "déus" que donen "sentit, certesa i força"; és a dir, el poema. Retrobem també l'ofegat, pel perill que l'activitat significa, però també per la possibilitat que dóna de viure per sempre. S'insinua així un moviment purificador, que ens és descrit en dos moments: al fragment IV:

*incendi*  
que es destrueix a si mateix, mentre salvades  
queden les coses que tocà i més pures

I al VIII, respecte a la trobada amb "algú":

*vaig quedar-me cec,*  
*però vident d'alguna cosa certa,*  
*certíssima;*

Hi ha, per tant, un canvi en la mirada que condueix a la revelació d'un altre espai que és, ja ho podem dir, el "domini màgic" del "real poètic". I que és, així, la conclusió final dins l'obra de Vinyoli al vol-

tant del tema, en un plantejament proper a la fenomenologia husserliana. Podem considerar el poema com la representació d'una situació imaginària, o més concretament, la representació d'un acte de parla imaginari on, a més, la major part d'indicacions contextuais resten velades (contra el cas de la narrativa, on aquestes són ben presents, ni que siguin indeterminades), de manera que el lector ha de reconstruir una situació fictícia que inclou el subjecte que l'enuncia. És a dir: en el poema, cal girar els ulls (o tancar-los) dels continguts de la percepció als continguts de la consciència (que és el mateix moviment que demanava Husserl com a pas primer per al coneixement); així, curtcircuitant la seva funció comunicativa més immediata, els mots esdevenen una "cosa rica i rara", sense perdre res d'allò que en ells era mortal. El procés apareix en Vinyoli lligat a la mort, en termes propers als emprats per Maurice Blanchot a *L'espace littéraire*: "escriure és donar-se a l'absència de temps"; per a l'autor francès, en la literatura el llenguatge esdevé una imatge (gairebé un fantasma) de si mateix, en absència dels esdeveniments que recull. Així:

*Viure un esdeveniment en imatge no és desprendre's d'aquest esdeveniment, desinteressar-se'n (...); és deixar-se agafar, passar de la regió del real, en la qual ens mantenim a distància de les coses per a disposar millor d'elles, a aquella altra regió on la distància ens reté, aquella distància que és llavors profunditat no vivent, no disponible, llunyania inapreciable que s'ha transformat en la potència sobirana i última de les coses (...). D'aquesta transformació deriva el poder de la màgia*

No molt lluny trobem un Vinyoli que, en carta a Miquel Martí i Pol de l'agost de 1979, afirma:

*Primer de tot hi ha un "embrió inert" o "germen creatiu" (ein dumpfer schöpferischer Keim) i, d'altra banda, el llenguatge, tots els recursos dels mots a disposició del poeta. Té, el poeta, alguna cosa que germina en ell, per a la qual ha de trobar paraules (el subratllat és meu), però no pot saber quines paraules li calen fins al moment que les ha trobat; no pot identificar aquest embrió fins que ha estat transformat en un arranjament de les paraules justes en l'ordre just (el subratllat és meu). I quan ha trobat aquestes paraules, la "cosa" per a la qual calia trobar-les ha desaparegut, substituïda per un poema.*

Per bé que aquesta no sigui l'última paraula de Vinyoli (que, ben lluny de donar-la, rectificaria

més tard aquest apropament a la perspectiva mallarmiana, en favor d'una no del tot explícita però molt matisada funció de les vivències dins el poema, i d'una redefinició de la seva funció més enllà de la mera "catarsi"<sup>8</sup> o el pur joc), els seus termes ens permeten entendre perfectament l'apropiació de la cançó de Shakespeare com a imatge de l'autonomia (absoluta o relativa) del poema respecte a la realitat, especialment respecte a la biografia de qui en seria

l'autor; una autonomia, però, que no significa una pèrdua de relació amb ella, sinó més aviat al contrari. És a dir, l'ingrés, a través del poema, en una forma de visió diferent de l'habitual on l'experiència personal es redimeix, adquireix un sentit, i on el subjecte es retroba, plenament integrat. Un domini màgic, en definitiva, elaborat amb els materials de la mateixa vida.

1 Cito la traducció de Jaime Gil de Biedma.

2 Xavier Macià, en la seva edició de l'obra poètica de Vinyoli, ens informa del vessant biogràfic d'aquest poema (també explicat, per altra banda, per Pep Solà). Aquest "algú" (visible, d'altra banda, des d'"Algú m'ha cridat", primer poema del recull *El Callat*, fins a "Elegia de Vallvidrera, VII"; per bé que en el cas que comentem és, de fet, una figuració del jo poètic, que cap a la meitat del poema passa a adreçar-se, en primera persona, a un "tu" indeterminat) es relacionaria amb Isabel Abelló, amb qui Joan Vinyoli va tenir una intensa relació entre 1937 i 1942, i que seria "el detonant" del procés de "conversió" a la poesia que Vinyoli mateix situava entre *Primer desenllaç* i *De vida i somni*; és a dir, l'abandó de la poesia com a disciplina estètica (lligada, sota l'advocació al poema-cosa rilkeà, a unes determinades regles d'art) per la poesia com a forma de vida i de recerca de l'altre. Macià també indica, però, una altra qüestió: Abelló també va introduir Vinyoli a la lectura d'autors anglesos com Keats o Shakespeare. És a partir de la trobada amb ella que Pròsper esdevé una figura emblemàtica per a Vinyoli, gairebé un àlter ego, una imatge d'allò que per a ell és un poeta.

3 Malgrat tot, la veritat és que hi ha poca cosa a dir, respecte al tema que ens ocupa, sobre "Campanes", que aprofita del poema d'Ariel just l'onomatopeia final.

4 Posats a donar detalls: el quart vers, "Nothing of him hath doth fade", en rima amb el "corall made" del segon, presenta un problema al traductor català. Ferraté tradueix "sense que en ell hi hagi defalt", introduint un arcaisme forçat; Vinyoli realitza un desplaçament d'elements i una variació de sentit: "ni una mica del que és en ell mortal / no s'ha perdut". El "res d'ell" que no s'ha perdut esdevé així més específic: ara és només allò que era mortal en l'home mort, deixant una notable llibertat, de fet, per a determinar què hi podia d'haver immortal (i si hi havia alguna cosa; en cas contrari, tindriem una expressió sinònima de l'original; ateament sinònima, afegiríem, en la mesura que el poema de Shakespeare sembla indicar que la mort és total, que tot s'hi podria perdre) en la persona. En qualsevol cas, quant a l'expressió, la versió de Vinyoli resulta força més natural, tot mantenint l'esquema de rimes i l'isosil·labisme de l'original.

5 Passa que, molt probablement, Vinyoli no és aquí del tot fidedigne. Xavier Macià parla d'una sèrie de poemes inèdits, escrits entre 1955 i 1960 (entre *El Callat* i *Realitats* i, per tant, en un dels períodes de "silenci" del poeta), i posteriorment recuperats amb tot de variacions, entre els quals hi ha el germen de *Llibre d'amic* i alguns poemes que reapareixeran, un cop superada l'època del realisme històric proposat per Castellet i Molas, dins de reculls com *Cants d'Abelone*, *Cercles* o *El griu*. Entre aquests poemes n'hi ha un, "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui", format per tres seccions, que aniran a parar com a poemes independents, respectivament, a *Domini màgic*, *A hores petites* i *Vent d'aram*. El primer d'aquests poemes és, de fet, una versió primigènia de "Cançó de mar": Per a quina joiosa mar he vingut, / franc de recances, pel camí flairós, / matinalment, sorprès que jo fos / un altre, pur, alliberat, resolut? // Que veloçment lliscava sense por / per la finor porosa de l'asfalt, / cap on el déu salobre serva endalt / la teranyina fosca dels ormeigs. // Quan he provat amb peu ardent el un / de l'aigua soma gorgolant al gual, / entre conquilles, nacres i palets, / he vist la primavera de les algues. Cap rastre, doncs, de la cançó d'Ariel, independentment de si podem valorar-ne la cita com a conclusió necessària, o no, del poema. Naturalment, podem entendre les paraules de Vinyoli des de la perspectiva de pensar que el poema no va estar acabat fins que no s'hi va incardinar la cita d'Ariel, que en seria l'únic final possible.

6 Tot i la distància d'aquesta formulació respecte a la qual trobem en *Domini màgic* (i a la de Carner, que hi buscava una conciliació entre les exigències de la mètrica i la rima, o sigui el treball de la intel·ligència, i la condició d'expressió de la interioritat, és a dir, la contemplació), aquesta seria matisable per unes afirmacions posteriors, dins les mateixes cartes a Martí i Pol.

7 Per a aquest àmbit, sovint Vinyoli adoptarà el terme de J. V. Foix, el "real poètic" (amb tot, si Vinyoli lliga aquest espai amb la imatge de la mort, Foix del que parla és d'un exili; en tots dos casos, metafòricament parlant, clar). En aquest sentit, i reprenent allò que dèiem al principi del nostre text respecte a l'autodidactisme del poeta, resulta sorprenent adonar-se de com arriba a recollir tot d'elements de Maragall, Carner, Riba, Foix i Ferrater (és a dir, dels "pals de paller", per dir-ho així, de la poesia catalana del segle XX, almenys de la feta al Principat), assumint-los com a propis i filtrant-los en la seva obra personal.

8 Ens referim a una carta a Martí i Pol, no datada, que trobem en el volum de correspondència citat. Vinyoli sembla confondre-s'hi, en realitat, respecte al terme "catarsi", en proposar *superar-lo* per tal d'accedir al "canvi de vivències doloroses, tràgiques inclús, en forma alliberadora", "que a la vegada, evidentment, ha de complir la funció purificadora per al mateix autor i per als altres"; és a dir, proposa com a substitució de la catarsi quelcom que és, bàsicament, una definició ben canònica d'aquest terme aristotèlic.