

Exordi

L'any 1970 va aparèixer el *Darrer comunicat*,¹ cinquena obra que J. V. Foix inclou dins del seu *Diari 1918* al llarg de quaranta-tres anys. Les obres anteriors a la del 1970 són: *Gertrudis* (1927), *KRTU* (1932), *Del Diari 1918* (1956) i *L'estrella d'En Perris* (1963). Unit a aquests quatre llibres, Foix ens presenta un volum amb 37 proses que, juntament amb el llibre posterior —*Tocant a mà...* (1972)—, conformen un corpus narratiu de notable interès per a l'estudiós que s'aproximi a l'univers que Foix ens presenta.

Un dels primers problemes a l'hora d'abordar la prosa foixiana és el de la seva consideració com a tal. Segons Bernard (1978), caldria considerar els textos com a poemes en prosa pel fet que remetien a un «*univers complet, organisé, dont toutes les parties se tiennent et qui se suffit à lui-même, le poème en prose porte en soi son sens et sa fin*» o perquè participen de les quatre característiques que aquella autora assenyala: «*totalité d'effet, concentration, gratuité, intensité*». En definitiva, el poema en prosa «*tend à construire un tout poétique*».² Tanmateix, Oliva (1986) ha matisat els distints usos de la prosa i ha observat que «una bona part de la prosa de J. V. Foix presenta qualitats rítmiques tan notables que sovint, llegint-les, tenim la impressió de trobar-nos davant d'un text versificat».³ Motiu pel qual no dubta a qualificar-les de proses rítmiques, per tal com «cada frase és una figura sonora i gramatical. Quan aquestes figures es van repetint [...] aleshores diem que ens trobem davant d'una prosa rítmica». Fet i fet, «una prosa que utilitza recursos típics del vers».

* He d'agrair l'ajuda del professor Enric Bou en la redacció final d'aquest treball. Més que professor, amic.

1. J. V. FOIX, *Darrer comunicat* (Barcelona 1970).

2. Suzanne BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (París 1978).

3. Salvador OLIVA, *Introducció a la mètrica* (Barcelona 1986).

Asèpticament, ens inclinarem a denominar-les proses rítmiques.

Quan va aparèixer l'any 1970, el *Darrer comunicat* anava encapçalat per un text intitulat *Del real poètic*, que havia aparegut als «*Quaderns de Poesia*» (1935) amb el títol de *Poesia i revolució*. Aquest text, però, no pot ser considerat com a veritable pròleg del volum, perquè és trenta-cinc anys anterior als textos que apareixen i perquè no estava pensat que funcionés com a tal. La primera prosa, «*Darrer comunicat*», és la que condensa la significació i la que justifica —si és que cal justificar res— el seu contingut: dona el sentit-marc a partir del qual es podrà fonamentar la lectura de la resta de proses. En efecte, aquesta prosa, manifest orgànic de les intencions de l'autor, acapararà la nostra atenció d'ara endavant.

Quousque tandem...?

El text literari és un procés de transformació dels elements del qual participen d'un desenvolupament peculiar i d'una complexitat que els allunya del món real, transportant-los a un «món possible» a partir del qual es basteix la ficció proposada. La reducció a la realitat escurça i simplifica la naturalesa del text: plural de lectures i d'interpretacions. Com a sistema modelitzador secundari —seguint Lotman— i, per tant, bastit sobre l'anomenada «llengua natural», el llenguatge artístic posseeix «un conjunt tancat d'unitats de significació i de regles per a llur combinació que permeten de transmetre uns determinats missatges».⁴ D'aquesta manera, és imprescindible una aproximació diferent de la purament lingüística.

Més amunt hem parlat del sentit-marc del text. Efectivament, la tasca del crític literari no serà la de cano-nitzar «la» interpretació, ni tan sols la geni desxifrabla a partir del text en

4. Yuri M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico* (Iskusstvo, Moscou, 1970) (traducció castellana: Madrid 1982).

qüestió. D'aquesta manera es recupera d'aproximar-ne «una»; ben al contrari, la seva tasca implica d'assenyalar el sentit del text, el *sensu auctoris* primel significat ambigu de l'ètim TEXTUM, evolucionat cap a dos significants diversos, però no tant: d'una banda, a «text», com a participi passiu que tindria el seu equivalent en «allò escrit»; d'altra banda, a «teixit», com a resultat d'una operació d'entrellaçament, de trenat. El resultat de l'entrecreuament de tots dos significats ens porta a especular sobre una oració tautològica: un text és un teixit. I, per tant, un procés transformatiu: de la llana al teixit, de les paraules al text.

El lector és, doncs, qui metafraseja el text: qui «fa» el text. L'autor codifica i el lector descodifica. Tal com trobem en Barthes, la pluralitat del text queda patent pel fet que el Jo que s'hi aproxima «és ja una pluralitat d'altres textos, de codis infinits, o més exactament perduts (l'origen del qual es perd)».⁵ El lector té competència suficient —lingüística, cultural, antropològica, psicològica, etc.— per interpretar, «llegir», el text. Però la tasca del crític no és parafrasejar l'escrit ni guiar-ne la interpretació: es tracta de resseguir l'esquema ideològic del text —el de les idees; els motius literaris, en definitiva—, copsant-ne la complexitat dels elements en joc i les xarxes intel·lectives que hi participen.

Sovint els crítics s'han aproximat a la literatura des d'un punt de vista historicista o receptiu. Prolixa tasca en moments d'anormalitats de tota mena que cal tenir molt en consideració pel que suposa de treball d'explicació de dades i d'orientació contextual per a determinats aspectes. I així les coses, hem hagut d'assistir, impassibles, a «vaguetats interpretatives» que s'han anat repetint indefinidament, catalogant autors, obres i èpoques, fins a l'actualitat. L'esquema es repeteix en tractar l'obra de J. V. Foix.

El fet és que la crítica ha girat constantment al voltant de cinc punts, repetits fins a la sacietat, els quals «han canonicat» el Foix escriptor, i sembla difícil la tasca *seriosa* de revisió de

tot el que s'ha dit sobre l'obra poètica del poeta de Sarrià. Cinc expressions que Foix ha assenyalat a les seves obres de creació o en els seus escrits a propòsit d'aquelles:

1. «s'adreça, doncs, i franc, als qui investiguen en els comellars de la poesia per amor del Bell —o del Rar!—, no pas als historiadors de literatura...» (*Noves raons de l'autor*, pròleg a *Del Diari 1918* [1956]);
2. «M'exalta el nou i m'enamora el vell» (sonet 7 de *Sol, i de dol*, v. 14);
3. «Si pogués acordar Raó i Follia» (sonet 19 de *Sol, i de dol*, v. 1);
4. «És quan dormo que hi veig clar» (poema d'*On he deixat les claus...*); i
5. «Recorda sempre que sóc un testimoni del que conto, i que el real, del qual parteixo i del qual visc, amb cremors a les entranyes, com saps, i l'irreal que tu et penses descobrir-hi, són el mateix» (*Lletra a Clara Sobirós*, dins *O. C.*, 1: *Poesia*, p. 28).

Un cercle viciós difícil de superar que mena el crític a unes recurrències del tot infructuoses i que creen llegendes axiomàtiques inveterades. A partir d'aquesta situació, s'imposa l'estudi aprofundit de la seva producció de manera íntegra i l'aproximació a l'univers poètic en ell mateix, ometent aspectes vagues i vacil·lants que destorbin la lliure apreciació dels elements que hi apareixen. Partint de la base que el poeta presenta «un» món possible que, en principi, no s'ha d'identificar amb la realitat objectiva que vivim, cal avaluar els aspectes físics i metafísics en el seu discurs, no fora d'ell. Donem ple suport a l'afirmació de Culler, quan afirmava que «li resten moltes feines per fer a la crítica, moltes coses que ens calen per tal de fer avançar la nostra comprensió de la literatura, però una cosa que no ens fa cap falta és més interpretacions d'obres literàries».⁶

5. Roland BARTHES, *S/Z* (París, Seuil, 1970).

6. Jonathan CULLER, *The pursuit of signs. Semiotics, literature, deconstruction* (Londres 1981);

Amb totes les mancances que trobem, intentarem contextualitzar el llibre on s'inclou la prosa que volem analitzar dins del *Diari 1918* en general. Ja hem assenyalat que el nostre llibre és el cinquè de la sèrie, i, per tant, és indefugible una aproximació, ni que sigui genèrica a causa de les insuficiències esmentades, al procés que segueix el Jo poètic que analitzem. Sintèticament, podríem resumir-lo com segueix:

(*Gertrudis*)

Recerca de la pròpia personalitat, a partir de situacions claustrofòbiques que determinen el Jo que les viu.

(*KRTU*)

Intervenció del Jo en les accions i desdoblament de personalitat intentant d'entendre l'entorn en què es troba.

(*Sol, i de dol*)

Descobriments de l'engany de les aparències: només ell coneix la realitat.⁷

(*Del Diari 1918*)

Tancament en un ambient rural o mariner: paràboles collectives que l'acostin a una altra realitat.

(*L'estrella d'En Perris*)

Interpretador de la realitat xifrada: redescobriments a través de textos escrits. L'ofici de poeta, en perill d'extinció com tants d'altres del món en què s'havia refugiat, li permet de situar-se folgadamente però tensa en un nou espai de coneixement.

Segons la síntesi presentada, trobem un Jo oficiant de poeta i sotmès a un procés d'isolament, de solitud per la seva condició de poeta: «Me n'he tornat per la Riera Blanca, i en un clot

que només sé jo, al peu d'una vime-tera, he amagat un joc de lletres, nou, que, mestre de punxó com sóc, m'havia endut de la Foneria» («Han tombat pel cantó...», a *L'estrella...*). Envoltat de poetastres i novellastres, ha de sobreviure en aquest univers hostil, analfabet i sòrdid, d'una pedanteria i niciesia que l'obliguen a alienar-se'n i inhibir-se'n «Els més destres en gai saber l'han exalçada, en llurs floraleres excrecions... un que conec, gànguill i pre-tuberculós, lector de Bakunin i d'altres professors de teories..., un altre, el qual verseja i romanceja a la franxutis..., hi ha també qui, no pas metròman ni nihilista, amb el llenguatge de les camèlies projecta, i li ho diu per escrit, orgies extremes en mas propi..., el rimaire, l'extremós i el burgès rapaç parlen, bocabadats, dels ulls i del cabell... —M'han parlat de vos com d'un avantguardista, m'ha dit. I sense obrir diàleg, ha fet un curs de literatura florejada amb els noms de les diverses tendències i sectes airejades a París.» (fragments d'«Ha telefonat...», a *L'estrella...*). O bé la prosa «*Amaguem...*» (també dins *L'estrellat...*), com un exemple més d'entre tots els que podríem seleccionar.

Després de l'etapa de recerca de la pròpia personalitat i de veure que tot és aparença —fallaç—, es tanca a reflexionar sobre el seu ofici, però ell és l'únic interessat a conèixer la realitat i, d'aquesta manera, el seu ofici esdevé una tasca fúnebre, a extingir (a *Tocant a mà...* veurà una via d'escapada viable).

Troblem, doncs, un Jo situat en un atzucac: un cul-de-sac desesperançat i desesperançador. En aquest marc installem el *Darrer comunicat* i, a partir d'aquest moment, podem cabussar-nos en la prosa que obre totes les altres del volum. No és el nostre propòsit examinar les trenta-set proses, però observant de prop la primera, la que les prologa, trobarem les línies mestres a partir de les quals haurà de regir-se la lectura de la resta del volum.

Pere Gimferrer ens facilita una pista que caldrà tenir present: «el [text] que dóna el títol al volum, elegia de la mort dels «mots de la tribu»: la comesa mallarmeana es revela impossi-

traducció d'Enric Sullà de l'article *Beyond interpretation*, «Els Marges», 22 i 23 (maig-setembre de 1981), 115-122.

7. Hi incloem el llibre de poemes *Sol, i de dol* perquè, tot i no pertànyer al *Diari 1918*, hi manté una relació estreta i una indubtable relació isotòpica a nivell del contingut específic que s'hi proposa.

ble...»⁸ Recordem de passada les dues quartetes del sonet de Stéphane Mallarmé dedicat a «Le tombeau d'Edgar Poe» on se'ns caracteritza el context d'aquells «mots de la tribu»:

Tel que'en Lui-même enfin l'éternité le
[change
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas
[connu
Que la mort triomphait dans cette voix
[étrange!
Eux, comme un vil sursaut d'hydre
[oyant jadis l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de
[la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque
[noir mélange.

Aquest «donner un sens plus pur aux mots de la tribu» no és una comesa impossible; de fet, el Jo de la prosa no intenta l'acte heroic d'iniciar una reconquesta per tal de recuperar el sentit pur perdut dels mots: la seva posició és de resistència, defensiva. En definitiva, de salvaguarda. La comesa només pot veure's com a impossible si s'intenta alguna acció, però el protagonista no intenta cap acció. De fet, promulga la inacció.

Efectivament, es tracta d'una elegia de la mort dels mots (els «mots de la tribu» és una redundància, com veurem: els mots pertanyen, per definició, només a la tribu, mentre que les paraules els substitueixen quan aquells agonitzen i el text escrit és el substitut absolut en la mort de tots dos). La veritable tragèdia es troba en el fet que és impossible per al Jo el retrobament del seu llenguatge —com també és impossible per a la resta: no podrà expressar la seva individualitat als altres i haurà de tancar-se per continuar conservant (*Tocant a mà...* serà el canvi que portarà a l'alliberament, però un canvi vertical i metafísic, no horitzontal i físic); es tracta de l'elegia d'una castreació col·lectiva impossible de ser expressada. Gimferrer s'equivoca quan diu que l'esperit es deleix per «projec-

tar l'interior dins l'exterior»,⁹ perquè aquest exterior no ho és: es tracta de donar forma a la substància interna, a allò més íntim, a mesura que disminueixen les sortides factibles.

El «Darrer comunicat» dins del Darrer comunicat

D'entrada, el títol és ambigu: pot tractar-se del darrer comunicat en una sèrie de comunicats anteriors o bé d'un ultimàtum, d'un comunicat sense solució ni esperances de continuïtat. En el nostre cas, però, la segona versió és la que preval i, doncs, tenim un text que ens remet a un final.

El text comença amb una acció en passat: «Venia jo tot sol pel camí vell de Roses.» L'expectativa que s'obre ens porta a especular sobre una arribada propera del protagonista («venir» = 'acostar-se'), reforçada per una altra entrada: la vinguda d'un passat a un present verbal. A més, l'alteració sintàctica verb-subjecte té dues conseqüències: d'una banda, donar més relleu al verb en posar-lo en primer lloc (indicant que el nucli de la narració girarà entorn d'accions/no-accions), i, d'altra banda, donar estructura rítmica al decasíl·lab inicial «venia jo tot sol pel camí vell». El fet que l'adjectiu «sol» vagi reforçat per l'augmentatiu «tot» indica una solitud extrema que ens porta el sonet 28 de Petrarca («Solo e pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi e lenti», xxviii, 1-2). A més, ens retorna a l'ambient i a les circumstàncies que contextualitzaven i justificaven *Sol, i de dol* («Sol, i de dol, i amb vetusta gonella, / Em veig sovint per fosques solituds, / En prats ignots i munts de llicorella / I gorgs pregons que m'aturen, astuts», i, 1-4) i ens remet, d'alguna manera, al sonet que en capçala el volum *KRTU* («No sé peribol en la terra obscura / Que ajusti el gest i la passa diversa / De qui la soledat li és vell viure».)¹⁰

Les accions que el protagonista pot

9. *Ibid.*, p. 84.

10. J. V. Foix, *Obres completes*, 2: *Prosa* (Barcelona 1985), p. 41. El sonet que encapçala *KPTU* porta com a citació el mateix sonet xxviii de Petrarca.

8. Pere GIMFERRER, *La poesia de J. V. Foix* (Barcelona 1974), p. 71.

observar en les perdius (ajocant-se) i en els conills que s'han escapolat dels caçadors (saltant sorpresos) són juxtaposades a l'acció del protagonista. Com indica Rastier, dues isotopies poden mantenir una relació metafòrica entre elles, mostrant-se a través de la poraxi de sintagmes o frases.¹¹ En el nostre cas, les accions indiquen un relaxament (les perdius) i una exaltació (els conills) que porten a un efecte d'inseguretat en el protagonista; una incertesa i una perplexitat que actuaran com a premonitoris entre la inquietud i la tensió.

A continuació trobem una nova acció: «mirar». Indica una acció purament sensual, oposant-se a altres verbs del paradigma com «veure», «contemplar», etc. Podríem definir-la com «aplicar la vista sense parar esment excessiu». És una mera «certificació» que tots els elements descrits (tots mediterranis i rurals: vinyes, olivars i pins) són al seu lloc però regits per un inquietant «com si fos la darrera vegada» que confirma la premonició que esmentàvem més amunt i que comporta un sema de terminació que ja era anticipat en el títol. Hi ha patent, doncs, una barreja de nostàlgia i de rebellia, de tristesa i de resistència: una oscil·lació entre la impotència i la conformitat per un presentiment inconcret que aboca, inexorablement, cap a un final anunciat.

Tanmateix, aquest témer, aquest recel, se'ns presenta de manera intuïtiva i imprecisa: no «és», és «com si fos»; és a dir, una aproximació, una manera de (pres)sentir que dona al verb «mirar» un nou contingut: mirar el paisatge (connotat com a mediterrani) és afirmar-se, i afermar-se, en ell mateix; autenticant el paisatge, mirant-lo, es verifica ell. Per tant, una reafirmació del Jo.

A continuació ens introdueix un nou verb que ens torna a un món de referències sensuales: «sentir». L'element que ens confirma aquella inseguretat ja manifesta es troba en «les darreres cigales i els primers grills vesprejants». L'acció de «venir» que veïem anterior-

ment queda, així, perfectament definida: se situa en el capvespre, quan comença a fosquejar. La connotació cultural del capvespre ens porta a incloure'l en el sistema d'opòsits dia/nit, estiu/hivern, vida/mort, etc., on capvespre, tardor o moribund serien trets que marcarien la inflexió cap als segons termes d'aquelles oposicions. «Un ocell que no encerta la branca», d'altra banda, ens assegura aquell neguit, aquella dubitació incerta. La nit és la por al desconegut, a l'inexplorat, al misteri, i tots aquests elements són precipitats per aquell moment del capvespre que és «com la nit» però «no és» la nit.¹²

L'estructura enquadrada de les accions que se situen sota el temps pretèrit imperfecte («mirar», «sentir», «sentir», «mirar») ens afegeix un element que no pot avenir-se amb els que ens ha presentat fins ara: «barques del bou», «motors que empenyen els vehicles per les carreteres». I tots aquests components són presentats de manera que la incertesa s'accentua: el Jo sent el batec de les barques, el monòton brogit dels motors, la fressa del mar; és a dir, no sent els elements sinó les seves remors somortes, preludi d'una precipitació. Mentre la fressa del mar va mancant, va minvant —i, per sinècdoc, tots els elements naturals que hem anat veient—, es va fent explícita una nova tensió: la civilització, manifestada com a monotonía, homogeneïtzació, brogiment, abúlia, inèrcia, artificialització, sofisticació, aparença, rapidesa, indefinició, vaguetat, incertesa. En la nova aparició del verb «mirar» no apareixen components reals i tangibles com en el cas anterior sinó accions: mira com neixen els estels i com s'alenteixen els satèl·lits. Aquests dos verbs donen una impressió de serenitat i placidesa que es contraposa a la tensió que es presenta progressivament. Així es clou un període colligat i cíclic. El camí que ha seguit el Jo des de la seva posició en la naturalesa i la seva afirmació en ella a la imposició gradual d'un paisatge urbà —si més no, civilitzat— ha creat

11. Vid. François RASTIER, *Sistemática de las isotopías*, dins A. J. GREIMAS i altres, *Ensayos de semiótica poética* (Barcelona 1976).

12. El Jo sempre se'ns ha presentat, a l'obra de Foix, com a partidari de l'esfera diürna. Vid. «Els partidaris del Sol...», «Els qui vivim de viure quan el dia és de dia...», etc.

un sistema de contraposicions: tradicional/incipient, vell/nou, etc. que tot just s'insinua en aquest moment.

El fet que els estels neixin i els satèl·lits s'alenteixin suposa, per correlació isotòpica amb el Jo, «naixement» en el món nou que s'insinua i un «alenteiment» dels seus moviments en aquest paisatge aliè. De la serenitat i la tranquil·litat del paisatge rural immutable, un temps cíclic on tot té un principi, un desenvolupament i una fi, que suposa un nou inici (un element de mort recuperat per un de vida), una transformació metamorfosejada ambientalment.

Amb el nou verb introduït, queda tancat el procés que s'obria a l'inici de la prosa: amb la forma «vaig arribar» es clou l'expectativa del «venir». Però el més interessant és que aquest verb suposa un canvi del temps i l'aspecte verbal, perquè passem del pretèrit imperfecte d'aspecte imperfectiu-iteratiu (amb venir, mirar i sentir) als verbs en pretèrit perfect d'aspecte perfectiu-ingressiu, tot expressant l'inici d'una acció acabada de realitzar en relació amb el present. L'horitzó d'expectatives que s'iniciava amb el verb «venir» no serà temporalment sesolta fins a «dir», però amb el verb «arribar» es clou espacialment l'expectativa del «venir». L'oració «vaig arribar allà del moll quan passen les noies...» ens situa el Jo en un espai definitivament civilitzat i artificial: el final espacial és, per tant, absolut. Així, queden accentuats els contrastos entre el nou món i l'enyorança de l'espai anterior (reiordant el «com si fos la darrera vegada»), entre la tranquil·litat del protagonista «*solo e pensoso*» i l'agitació de «les noies amb aires de festa». Contrast que recorda, d'altra banda, la primera estrofa d'un conegut poema d'Ausiàs March («Colguen les gents amb alegria festes, / loant a Déu, entremesclant deportes... / e vaja yo los sepulcres cerquant, / interrogant ànimes infernades, / e respondran, car no són companyades / d'altre que mi en son continuu plant», XIII, 1-2, 5-8).¹³

Les condicions de l'arribada ens són manifestades amb una comparativa:

13. Ausiàs MARCH, *Poesies*, vol. II, edició de Pere BOHIGAS (Barcelona 1952).

«com un infant que acaba de venir». Per als infants, tot és nou i desmesurat, tot necessita ser après, tot és naixement; el personatge arriba transformat: el Jo-infant (per tant, innocent, inexperient, indefens, feble) és contraposat al Jo-vell de l'inici (passejava pel «camí vell de Roses», i, doncs, ell pot ser considerat isotòpicament com a vell i expert). La impotència davant la nova «naixença» serà un sema propi del «nou» protagonista. Arribats aquí, les *dramatis personae* des l'acció queden ampliades amb un personatge que farà de mitjancer, de nexa, entre el Jo i un tercer desconegut. Serà el pont entre el conegut i el desconegut, un esmorteïdor eficaç que precipitarà, tanmateix, el final presentit.

Amb l'acció de «rebre», el temps verbal, perfect d'aspecte perfectiu-complexiu, no afecta ni espacialment ni temporal i continua situat dins de l'espai del present, però sí que introdueix un nou horitzó d'expectatives: la introducció d'un element que és donat misteriosament, implicant una sèrie de preguntes (qui?, per què?, com?, de qui?, amb quin fi?) i una modificació i/o canvi en el trajecte anterior. I més encara si l'acció, tal com és indicat, es desenvolupa en un silenci lingüístic que indicarà una de les característiques del estructurats lingüísticament i que el nou món. Si és cert que tenim els ulls món s'organitza segons la llengua que el veu,¹⁴ aleshores el silenci és el no-res, la privació del món: és el buit absolut. Així, l'acceleració del procés d'introducció a la civilització, al món artificial, és un fet pràcticament irreversible. A banda que l'estranyesa de l'acte aporta una nota més del terror al que és desconegut, a les tenebres.

Un cop sabem que l'objecte rebut és un paper, el silenci anterior queda definit en el marc d'una cultura escrita —no oral—, pròpia de la civilització, de la «història» (en sentit literal), en contraposició a la cultura oral, tradicional, pròpia del món rural, de la «pre-història». La tensió queda extravasada al món escrit en forma de re-

14. Vid. J. TALENS, J. ROMERA, A. TORDERA i V. HERNÁNDEZ, *Elementos para una semiótica del texto artístico* (Madrid 1980), p. 34.

signació forçada per les circumstàncies. En aquesta posició del Jo, trobem finalment el present del verb «dir»: amb això, s'ha acomplert definitivament l'expectativa del «venir» inicial. La resolució espacial parcial del verb «arribar» ara queda completada i terminada amb la conclusió de l'àmbit temporal, amb el pas del passat imperfect al present, on és situat el Jo-narrador. L'experiència itinerant aïlla definitivament el passat i, doncs, tot l'univers anterior. A partir d'aquest moment, l'últimàtum, el «darrer comunicat», se'ns presenta més clar: la impotència, la resignació ens il·luminen sobre la situació desesperançada del protagonista; ens trobem en el final a què ens remetia l'inici a través del testament ulterior.

El motiu sobre el qual girarà el text del paper escrit ja havia estat anticipat: el silenci, la manca de òengua oral. Des d'un bon començament ja participem de la impossibilitat absoluta de dir, mitjançant l'eliminació de la possibilitat de metallengutage («ja no hi ha mots per dir que els mots ja no són mots»). Els mots tenen una finalitat comunicativa i una funció ordenadora del món sensible; si els mots no poden acomplir aquestes missions ni tan sols expressar que no les poden acomplir, aleshores som al zero comunicatiu, al no-res, a la desintegració del món. La diferència entre mot i paraula és jeràrquica, sobreposant-se en sentit primigeni el primer sobre la segona: de mots, ja no n'hi ha; de paraules, gairebé cap (més amunt hem comprovat el sentit que els donava Mallarmé). La mort dels mots es realitza a través de la llengua escrita i de l'ús equívoc que se'n fa. Tal i com se'ns presenta, els mots són insalvables (no n'hi ha) i les paraules esdevenen l'única possibilitat de salvació.

La juxtaposició d'una dotzena d'acions violentes contra els mots són situades en un passat immediat i indefinit i expressades amb una tercera persona del plural («ells»), que es troba diluït en la flexió verbal. La sèrie se sustenta en dos tipus de relació: els mots mantenen una relació metafòrica amb el segon terme de l'oració, mentre que són una metonímia de les persones

que els usaven. A través d'aquestes relacions, podem esbrinar algun dels continguts que el text ens dona a propòsit dels mots: proclamen la veritat, defensen la justícia, mantenen una actitud resistent, són revolucionaris intel·ligents, subsisteixen de manera extraoficial, són braus, amb vitalitat, i conserven una puresa íntegra, nodreixen els qui els utilitzen bé i són pacífics. Per tots aquests motius són vexats pels transgressors que no en fan bon ús (per exemple, «els han desvirginat a les redaccions dels diaris, els han vomitat els novellastres i els poetastres...»). I totes aquestes característiques piden quedar resumides en cinc, que són expressades amb tota contundència: «si dellà la paraula teniu encara un mot per dir, pur com la brisa matinera, clar com l'estel de l'alba, fort com el vi de les terres costeres, net i novell com la sentor de les gleves girades...» Així, doncs, cinc característiques que defineixen els mots (puresa, claredat, fortalesa, netedat i novellesa); però aquests trets són inclosos en una oració condicional i, doncs, dependents de l'oració principal que les regeix, «no proveu pas de dir-ho», i de la conseqüència de fer-ho, «us escurçaran la llengua».

Actitud de resistència que l'imperatiu ens situa en un present que ja coneixem (connotat per la civilització i l'artificialització): no dir. Amb això es recupera el silenci i tot el discurs paral·lel al seu entorn en correspondència anafòrica al llarg del text. No provar de dir-ho implica renunciar a la «co-mesa mallarmeana» de què parlàvem més amunt, l'enterrament definitiu, la clandestinitat. La negació és rotunda, recolzada en un «pas» terminant. Negant els mots, s'imposa l'ús de les paraules, mots degradats, amb la consegüent degradació del món a què tenim accés (ja hem dit que els mots ens imposen la nostra aproximació al món sensible): la degradació de la realitat ens situa en una subrealitat —o en una surrealitat. Tal volta podríem establir un paral·lelisme entre dues concepcions foixanes: la que acabem de deduir:

Si els mots → coneixement de la
[realitat
aleshores les paraules → coneixe-
[ment d'una surrealitat
amb aquest altre didascàlic sillogisme:
Si la Realitat → Perfecció
aleshores la Realitat → Inabastabi-
[litat.¹⁵

De la mateixa manera que «dir» en present implicarà «dir per escrit» i, doncs, un «subdir». La coherència catafòrica s'expressarà amb la projecció cap al futur que suposa l'imperatiu amb una apellació explícita en forma de recomanació.

Si per al passat la situació de «dir» era viable i per al present la situació és negativa —entre la impotència i la resignació—, per al futur la situació esdevé impossible, perquè, en el cas de no satisfer-ho, tornariem als fets de més amunt: immolació, penjament, lapidació, guillotinat, assassinat, etc. La possibilitat de salvar els mots, doncs, queda vetada.

El text analitzat és una història-riu, on tots els elements segueixen un curs desbocat cap al final i sense possibilitats de ser remuntat. Una estructuració del text imposaria un sentit fragmentat del temps —un sentit real i extern— que no té: el text es mou en un temps continu i prolongat —*la durée réel* bergsonian: un temps psicològic i intern— que defuig tota fragmentació. Hi ha certs components que mantenen relacions isotòpiques entre ells establint una estructura significativa que dóna coherència a les interpretacions a través d'opòsits semèrnics progressius, de manera no maniquea.

Epíleg

Donar compte del significat ideològic —de les idees— del text serà la tasca fonamental: un text *no representa* la literatura, un text *és* la literatura. Caldrà cercar el text *in absentia* que genera una pluralitat de signes i que, al mateix temps, comporta una pluralitat de lectures a partir de les expectatives

15. Vid. J. V. FOIX, *Algunes consideracions sobre la literatura i l'art actuals*, «L'Amic de les Arts», núm. 20 (1927).

que crea. Com apuntava Kristeva, arribar fins a l'essència «on tenen lloc les operacions de *producció* i *transformació* mitjançant una sèrie de *desplaçaments* i *condensacions*».¹⁶

En el nostre text notem que el primer espai se situa en un ambient rural, tradicional, on els mots aconsegueixen llur funció —llengua parlada— i on trobem un temps cíclic segons el qual els elements neixen, creixen i moren per tornar a néixer un altre cop (la progressió vespre/nit/matí, o grills vesprejants/naixement dels estels/brisa matiner, per exemple). D'altra banda, el segon espai se situa en un ambient urbà, artificial, on els mots són morts i la intercomunicació és escrita i on trobem un temps rectilini abocat precipitadament cap al futur amb violència. Això ens remet a dues concepcions oposades del món: un món de tribu, pre-històric (pre-escrit, doncs), on domina una cultura oral, on la llengua uneix i provoca uns rituals —explicació de fenòmens inexplicables, etc.—, on predominen les relacions individuals a nivell horitzontal —de coordinació— i on el temps és cíclic (seguint les estacions de l'any, dels conreus, etc.); i un món de polis, històric (escrit), amb una cultura escrita que és element de relació bàsic entre els seus membres, on predominen les relacions collectives i jeràrquiques a nivell vertical —de subordinació—, on el temps és lineal (sense retorn) i on el poder —l'alta jerarquia— manipula els elements de la tribu (a través de la religió o de l'escola) per als seus fins. Sobretot els mots, que expliquen el món i que passen de la plurivocitat (a la tribu) a la univocitat (a la polis, cal evitar les ambigüitats).¹⁷ Ja ho deia Gòrgies: qui té la paraula té l'espasa.

Mincea Eliade ens aporta noves consideracions sobre el nostre tema. Després d'insistir sobre les dues orientacions temporals a què ens hem referit (el temps cíclic que es regenera *ad infinitum*, el temps finit i fragmentat que se sosté entre dos infinits atemporals),

16. Julia KRISTEVA, *Semàntic i producció de sentit*, dins GREIMAS, *op. cit.*

17. Joaquim MALLAFRÈ, al seu «Curs de traducció» desenrotllat a la Porciúncula (Mallorca), juliol de 1984.

creu que «seria, en efecte, necessari comparar l'home "històric" (modern) que se sap i es vol creador d'història, amb l'home de les civilitzacions tradicionals», «totes les crueltats, aberracions i tragèdies de la història han estat, i continuen essent, justificades per la necessitat del "moment històric"».¹⁸ La paradoxa passa a primer pla, perquè «és cada cop més discutible que l'home modern pugui fer la història [tenint llibertat per fer-la]. Al contrari, com més modern es torna —és a dir, com més desproveït de defensa davant del terror a la història—, menys possibilitats té de fer, ell, la història. Perquè aquesta història o bé es fa sola [...] o bé tendeix a deixar-se fer per un nombre cada cop més restringit d'homes». Així, enunciem la força motriu de la prosa: el terror a la història.

El moment tribal (en passat) s'aboca al moment polític (en present), el qual provoca una actitud de resistència (no provar de dir-ho) i d'enyorança pel passat (mirar com si fos la darrera vegada, la puresa, claredat, etc.). I aquest enyor ve donat pel sentiment d'impotència a l'hora de recuperar els mots; en voler fer de la història un temps cíclic, el terror a la mateixa història el mena al silenci. Les dues

estructures —cíclica o lineal— no tenen cap punt tangencial que els approximi. Un desig irresoluble amb possibilitats nul·les perquè la polis impedeix l'esforç: tot és aparença i, per tant, s'imposa una actitud de resistència ètica.

A partir d'aquesta perspectiva, el text generarà tantes interpretacions com siguin «descobertes» pels lectors que s'hi immergeixin. La fugida del món hostil cap al propi interior (la negació d'un món físic comporta la creació d'un món metafísic) la podem trobar en altres proses del llibre: personatges sols, girats d'esquena, o fugides cap amunt («Anava sola i dreta dalt l'autobús...», «En Quirc de l'Erminda...», «No et giris!», «Hi ets o no hi ets, Natàlia?», etc.). El poeta ha plantejat una carrera vertiginosa cap a un final on la impotència i la resignació són les úniques possibilitats per a l'home extemporani que «*solo e pensoso*» fa un passeig «*a passi tardi e lenti*. La isotopia del passeig té una projecció cap a un desconegut que ens neguiteja: el present del text és atemporal.

En definitiva, podríem associar-ho als versos d'Ausiàs March:

Temps de venir en negun bé-m pot
[caure;
aquell passat en mi és lo millor.
(I, 7-8)

JORDI CASTELLS-CAMBRAY

18. Mircea ELIADE, *El mito del eterno retorno* (París, Gallimard, 1951) (traducció castellana: Madrid 1972).

Sobre *Vides de Picasso* de Josep Palau i Fabre, per Tomàs Nofre

«Si la meua ànima pogués
estabilitzar-se, no m'assajaria,
em resoldria; ella es
troba sempre en aprenentatge
i en prova».

Montaigne

1. *El concepte d'alienació. Per a una classificació de l'obra de Josep Palau i Fabre*

No és fàcil de sotmetre el conjunt de l'obra de Josep Palau i Fabre —en-

cara ara massa poc coneguda— a una sistematització que permeti, d'emprendre'n l'estudi amb les màximes garanties d'utilitat metodològica. El fet que el seu treball es desenvolupi en un primer moment dins el moviment clandestí (fins a l'any 1945) i en un segon moment a l'exili (1945-1961) ha estat en bona mesura la causa de les dificultats d'acostament al públic que han tingut els seus llibres, almenys fins a la dècada dels seixanta. Des d'aquest punt de vista global, a més, el *corpus* palau i fabrià es percep principalment com d'una gran diversitat: poesia, tea-