

Arthur Terry

# LA IDEA DE L'ORDRE EN LA POESIA DE J.V. FOIX

S'ha dit moltes vegades que un dels grans ofícis del poeta és classificar el món, o sigui, donar a les coses els noms que els convenen. Classificar, en aquest sentit, vol dir entendre l'univers segons unes lleis que semblen derivar de la realitat mateixa, i no pas d'un sistema d'abstraccions preconcebut. «No és la realitat», diu Octavio Paz, «el que realment coneixem, sinó aquell sector de la realitat que podem reduir a llenguatge i conceptes». És cert: si per una banda un poema ha d'ésser necessàriament una construcció lingüística, d'altra banda es pot veure obligat a utilitzar certs elements —imatges, símbols— que excedeixen els límits d'un llenguatge massa racional.

La poesia de Foix presenta una versió, alhora subtil i original, de les relacions entre una realitat determinada —la Realitat—, diria ell— i la mentalitat del qui la contempla, no pas com a mer espectador, sinó com a participant actiu que hi entreuva la possibilitat d'un ordre en el qual ell mateix se senti implicat. Una de les expressions més directes d'aquesta possibilitat, la trobem en un sonet de Sol, i de dol:

*Es per la Ment que se m'ordre Natura  
A l'ull golós; per ella em sé immortal  
Paix que l'ordén, i ençà i enllà del mal,  
El temps és u i pel meu ordre dura.  
D'oc home sé. I olliuny tota pastura  
Al meu llanguir. En ella l'irreal  
No és el foc, ni el son, ni l'ideal,  
Ni el foll cobeg d'una aurora futura,  
Ans el present; i amb ell, l'hoia i el boc,  
I el cremar dolç en el meu propi foc  
Fet de voler sense queixa ni usura.  
Del bell concret faig el meu càlid joc  
A cada instant, i en els segles em moc  
Lent, com el roc davant la mar obducia.*

Aquí, la sensació de l'ordre comença amb la forma mateixa del poema, amb la consciència que es poden dir certes coses dins el camp limitat d'un sonet. D'aquí vénen, és clar, certs aspectes de la tècnica: l'ús dels contrastes, i l'intent de definir el concepte essencial a través d'una sèrie d'exclusions («No és... ans el present»). El més característic de Foix, però, és la seva manera d'alludir a la realitat. El fet d'insistir en la capacitat que té la ment de donar sentit a les impressions visuals, que en un altre poeta podria no passar d'una afirmació de la pròpia personalitat, comporta aquí fines implicacions molt distintes, segons es dedueix de la segona estrofa. L'irreal hi arriba a associar-se, més que res, amb la claredat que ve de tot el que sigui actual i concret. Pot estranyar que Foix parli de l'irreal i no del Real, però cal tenir en compte que, per a ell, els dos ter-



7 de juliol de 1953, a la Poïa de França, amb Clementina Anderis, Tomàs Garcés, la muller de Joan Peruchó i Mme Jacques Mettra.

mes tendeixen a invertir-se i fins a confondre's. Com ell mateix ho explica a la «Lletra a Clara Sobiràs», que serveix de pròleg a les Obres poètiques: «...recorda sempre que sóc un testimoni del que conto, i que el real, del qual parteeixo i del qual visc... i l'irreal que tu et penses descobrir-hi, són el mateix». Una realitat, doncs, que pot semblar purament fantàstica als qui tan sols s'adheren al sentit convencional del mot, però que ell mateix considera l'única realitat possible, que conserva la seva permanència sota una infinitud d'aparències fugisseres.

La lectura més superficial de la poesia foixiana demostra quelcom que, per obvi que sigui, no deixa de tenir una sig-



3 d'abril de 1936, a Madrid, en ocasió de la missa nova d'un amic. D'esquerra a dreta: Antoni Comas, J. V. Foix, Jaume Molas i Albert Manent.

nificació profunda; el fet que la majoria dels seus poemes, en vers i en prosa, siguin narratius, és a dir, que contin una sèrie d'accions. Si la intenció conscient de Foix és «expressar-se», no ho fa a la manera dels poetes que «crequen la pròpia identitat» a través d'unes confessions personals. El seu mètode consisteix a projectar-se en un nombre d'accions que, per fantàstiques que semblin a primera vista, sempre depenen d'unes associacions que, tot partint de la ment del poeta mateix, són al mateix temps la verificació d'uns processos que altrament haurien quedat a l'inconscient. Fins i tot quan parla de la seva «personalitat», sembla referir-se, no a un conjunt de trets humans més o menys reconeixibles, sinó a quelcom que només s'ha de revelar en l'acte d'escriure. Com ha observat Gabriel Ferrater, es tracta d'una poesia que, amb totes les seves idiosincrasies, no es lliura mai a la intimitat: «la paradoxa aparent és aquesta: que per a dir allò que sap d'ell mateix, a Foix li cal buidar d'intimitat les seves formes».

En aquest aspecte, i no en d'altres més superficials, que Foix s'acosta més a les intencions del surrealisme. Una d'aquestes consisteix a destruir les aparences familiars de la realitat per a donar accés a una vida més autèntica. Una conseqüència d'això és l'esforç per superar la distinció entre l'interior i l'exterior, o sigui entre el jo i l'objecte. Les juxtaposicions sorprenents de l'art surrealista tenen un fi molt comprensible: donar presència als objectes, tot subtraient-los a l'anonimat de llurs associacions normals. Aquesta subjectivització de l'objecte comporta un altre resultat: la diagragnó del jo, o més concretament, la sensació que el jo no és més que una il·lusió, un conjunt més o menys arbitrari d'intuïcions, pensaments i desigs. El que volem destruir, evidentment, és la idea del jo com a defensa contra el món exterior; en canvi, la negació del jo representa un alliberament, una aproximació a una realitat autènticament col·lectiva. Això recorda una frase de Foix citada per Ferrater: «Sempre que escric jo, vull dir nosaltres». Tal asserció no ens ha de sorprendre si tenim en compte la quantitat de poemes que, dels anys 30 ençà, ha dedicat a temes relacionats amb les circumstàncies públiques de la seva època. Al mateix temps, ajuda a explicar la facilitat amb la qual unes preocupacions aparentment personals es transformen, sense cap mena de ruptura tècnica, en una poesia altament representativa.

Aquest concepte de les relacions entre Thome i les seves circumstàncies coincideix amb un altre aspecte del surre-

lisme: és a dir, amb la seva tendència a no distingir entre la consciència poètica de la realitat i la transformació d'aquesta que sembla efectuar-se en l'acte mateix de compondre. És aquí que l'activitat poètica arriba a ésser una operació màgica en la qual el poeta es reserva el poder de controlar els elements de la seva visió, que vénen a presentar-se com a imatges de la seva pròpia vida mental: «Us mostraré els reialmes privats on jo esboiso allò que no és... us descobriré, més enllà de la muralla i la frontera, l'ombra de l'Etern i el joc de flames que el nodreix». Sobretot en els poemes en prosa, la idea d'una realitat que es canvia en l'acte mateix d'expressar-se dona lloc a una tècnica de transformacions que determina el més essencial de la narració. Prenem com a exemple un fragment característic de Gertrudis (1927):

*Les cases, de roure i de caoba, s'enfilaven turó amunt i formaven una piràmide caprici d'un artífex ebonista. Aquell era el poble on, sota el signe d'Escarpió, sojornava Gertrudis. Eren tan drets els carrers, que em creia, abans d'atser al cim, defallir. De l'interior de les cases sortien rars músiques com d'un estoig de cigars harmònics. El cel, de pur cristall, es podia tocar amb les mans. Blava, vermella, verda o groga, cada casa tenia hisrada la seva bandera. Si no haguess anat carregat d'un feix de bidó de verds, ivellegant, m'hauria atret més el nuu de la corbata. Al capdamunt del carrer més ample, al vèrtex mateix del turó, sota una cornisa blau cel, seia, en un tron d'argent, Gertrudis. Totes vestides de blau cel també, les noies Macaven, alades, amunt i avall dels carrers, i feien com si no em velessin. Conyien el cabell amb un llac escocès i descobrien els porxals i les finestres on vidriures de fosques colors innumbrables donaven al carrer el recolliment de l'interior d'una catedral submergida a la claror de les rosasses. El grinyol del culpat, em semblava un cor dolçíssim, i la meua ombra esportada l'ombra dels ocells presoners de l'ampolla clarabolba celeste. Quan em creia d'atènyer el cim, deo haver errat la passa: em trobava en el tebi passadís interminable d'un vaixell transatlàntic. M'hon mancar forces per cridar i, en cloure'm la port est ulls, desplegada en ventall, una sèrie completa de cartes de joc em mostrava inimaginables paisatges desolats.*

No sembla una coincidència que aquest fragment sigui dedicat a Joan Miró. L'efecte del conjunt és intensament pictòric; som temptats a dir que tota la seva força ve de l'impacte visual, sense cercar-hi més explicacions. En canvi, si continuem pensant en el caràcter de la descripció, podem fixar-nos en certs detalls que semblen destacar-se del context. Com és que el narrador porta una farda tan incògnita? Per què el cel és tan baix que se'l pot tocar amb les mans? Evidentment, una part de la intenció de l'autor consisteix a presentar una quantitat d'imatges que no admeten una interpretació estrictament racional. Nogensmenys, si llegim aquest fragment dins el seu context, com a part d'una sèrie d'episodis més o menys semblants, em crida l'atenció un nombre d'imatges-clau que suggereixen certs estats emocionals determinats. En el nivell més obvi, es tracta d'un mite personal en el qual, malgrat totes les transformacions que han de sofrir, el protagonista és el poeta mateix, i Gertrudis la dona de la qual està enamorat. Si intentem classificar les imatges i les situacions que revelen els poemes, tenint en compte que per a Foix els límits entre el real i l'imaginari són molt flexibles, arribem a reconèixer certs principis d'ordre que serveixen de base a les anècdotes. Com ja he indicat en un altre article («Serra d'Or», X, núm. 102, març 1968, pàgs. 207-212), un exemple d'això és el nombre de personatges menors —el tramoista, el perruquer, la coïllaire— que són com els agents locals d'unes transformacions més vastes. Sovint, aquestes transformacions s'efectuen per mitjà d'un procés que en podríem dir escenogràfic, segons el qual el poeta sembla combinar els elements d'un paisatge només per a substituir-los per uns

altres. Així, en el fragment citat, hi ha el canvi abrupte al passadís d'un transatlàntic, que mena al Joe final de les cartes que representen «inimaginables paisatges desolats». De fet, és aquesta última nota de desolació la que defineix el to del conjunt. En d'altres fragments de *Gervós*, la relació entre els dos protagonistes dona lloc a una atmosfera de violència i de traïció; aquí, en canvi, l'emoció és més tendra, i fins i tot juganera: la imatge del transatlàntic no és l'única que recorda aquelles altres obres mestres dels anys 20, les pel·lícules de Buster Keaton. A més, aquests poemes, amb totes les variacions d'atmosfera que demostren, són plens d'imatges constrictives que comuniquen, d'una manera molt concreta, les frustracions dels protagonistes: sostres, carrers estrets, i aquí, el cel que es pot tocar amb les mans i els ocells «presoners de l'ampolla clara-boia celeste». En canvi, el món de felicitat del qual el poeta resta esclòs queda suggerit a través d'unes imatges de celebració: no solament la descripció meticulosa de la dona asseguda en el seu tron d'argent, sinó també les cases decorades amb banderes que acaben per transformar-se en les vidrires de colors d'una catedral. I finalment, hi ha la manera en què el narrador mateix es veu carregat d'una farda absurda: una situació onírica bastant freqüent, que en aquest cas queda incorporada molt hàbilment a l'esquema general de la narració.

La llista es podria estendre, però amb el risc de caure en el tipus de racionalització que el poema evita amb tant d'èncert. El més important, en canvi, és constatar l'existència d'una visió còsmica —gairebé en diríem metafísica— de la qual Foix sembla partir com d'un donat real. En els poemes en prosa, aquesta visió queda suggerida, més que explicada en termes oberts; en d'altres col·leccions —i notablement a *So!*, i de *dol*— arriba a tenir la dimensió autènticament religiosa que persisteix a través dels llibres posteriors. Al mateix temps, si Foix arriba de tant en tant a expressar-se en termes netament cristians, més que una solució sobreposada a la poesia, això sembla una extensió natural de la seva exploració d'un univers ordenat segons una principi que, amb tota llur permanència evident, sempre guarden un cert fons de misteri.

Així s'explica l'element més constant de la poesia foixiana: la idea segons la qual hi ha una sola veritat, única i invariable, que només es pot copsar a través dels recursos transitoris del poeta: «No hi ha missatges nous, ans bé un sol missatge: el del poeta que missatja amb mitjans propis, que són els de la seva època, allò que verament és». Cal reconèixer també com els «mitjans de l'època» arriben a confondre's de vegades amb les circumstàncies històriques. Tot lector de Foix pot confirmar a la seva memòria l'experiència que descriu Gabriel Ferrater en una versió de *Poesma inacabat*: «L'atmosfera de la desena (és a dir, dels anys 40) te la dona molt bé el poema / primer d'Or he deien les claus: / el surrealisme, usat / amb talent, és més realista / que el realisme acadèmicista». El poema al qual es refereix («¿Com se diu aquest poble / amb flors al campar...?») és prou conegut. Abans de tot, hi crida l'atenció la manera en què Foix se serveix d'un dels seus temes preferits —el viatge— per a transmetre l'atmosfera d'alienació que pesa sobre un país que encara sofreix els efectes d'una guerra. Al mateix temps, hi ha certs instants en què el poeta sembla mofar-se de si mateix:

*Que gent hi ha a la plaça!  
Em deuen esperar;  
Jo que els llegia els versos,  
Totx riuen i se'n van.*

Aquesta ironia, lleugera i humorística, també determina la manera en què el poeta mateix és presentat sota la forma d'un predicador de tipus bíblic. Sota aquesta superfície, en canvi, hi ha una preocupació més seriosa, que el contrast



1958.

serveix per a posar de relleu. El poeta ha oblidat el seu nom, juntament amb el del poble que abans coneixia. Només sap que, d'una manera que no pot entendre, aquest lloc té la clau —les «claus» que donen el títol al llibre— de la seva pròpia existència, el món que solia ésser-li familiar, però que ara li és estrany. I en això consisteix el sentit més profund del poema, que queda expressat d'una manera molt més subtil, a través de tota una sèrie d'imatges concretes i de gestos aparentment casuals. Cal remarcar, també, com l'aparició del diable cap al final confirma la possibilitat que el poeta sigui una mena de profeta anacrònic. Venint després de l'allusió directa al sofriment («—Què diuen per la ràbia? / Tinc fred, tinc por, tinc fam...»), hi ha una certa propietat sinistra en la idea d'una temptació en el desert, juntament amb una consciència aguda de les possibilitats màlèfiques de la situació general.

En un poema com aquest, podem observar els avantatges que confereix al poeta el fet de subscriure una visió del món que transcendeix la seva pròpia situació individual. Potser la paradoxa més fecunda de l'obra foixiana és el poder que té de parlar amb autoritat d'usos circumstancials col·lectius a través d'un estil tan personal i inconfundible. Si Foix es considera un «investigador en poesia», és perquè veu la poesia com una «realitat objectiva» amb els seus principis d'ordre: uns principis que, evidentment, tan sols es poden realitzar a través de les connexions profundes i sorprenents que es revelen a cada instant en la seva poesia. En una època en què tants poemes excel·lents semblen limitar-se a una poesia conscientment menor, fés bo que algú ens recordés de tant en tant aquesta visió més ampla. I potser l'elogi millor que es pot fer de l'obra foixiana és de dir que en els seus moments més bells —que són molts— la fa semblar la més natural de totes.