

cloure que, efectivament, els responsables de les edicions 1912, 1918 i 1929 van fer alguna cosa més que regular l'ortografia. Encara que rebutjable no únicament des d'una perspectiva científica, sinó des de l'honestedat professional i el respecte per l'obra dels altres, arribaríem a fer ulls grossos davant la intervenció normativa d'Emili Guanyavents, corrector de Gili. Que es tractés d'una primera edició i que la fixació de la normativa fos en un estat molt avançat però no acabat podrien, si no justificar, almenys atenuar la crítica fins i tot a les correccions literàries. On no hi ha atenuants que valguin és en l'edició Dels Fills, presentada com a definitiva, perquè no

únicament ha acceptat alguns errors i canvis de les edicions Gili, sinó que n'hi ha afegits de nous ignorant el text de les edicions controlades per Maragall.⁴⁵

La cosa s'agreuja a l'hora de valorar les edicions posteriors a la de 1929. Les edicions 1947E, 1947, 1960 amb les seves reedicions i 1984 han decorat, ordenat i classificat els poemes de Maragall de maneres diferents; tret el maquillatge, però, la cara que en resulta és la mateixa cara falsejada del 1929.

GLÒRIA CASALS

45. El mateix es pot dir sobre l'edició dels textos que Maragall no va veure impresos però dels quals se'n conserva manuscrit (vid. RIBA, «Nausica», de Joan Maragall, ps. 57-69).

Gertrudis o el «benifet inassolible», per *Gabriella Gavagnin* *

D'entre els llibres en prosa que J. V. Foix va publicar al llarg de la seva fecunda activitat literària, la crítica sol diferenciar-ne, per la seva especificitat, *Gertrudis* i *KRTU*. Aquests dos llibrets van ser publicats a poca distància l'un de l'altre, respectivament el 1927 i el 1932, en uns anys que delimiten el període de màxima cristallització i originalitat dels moviments avantguardistes catalans.¹ Tanmateix, l'autor, lluny de considerar aquests textos com una fase acabada de la seva experiència surrealista durant els seus anys de joventut, va voler incorporar-los programàticament a la globalitat de la seva obra en prosa com a punt de partida d'una obra oberta. Per tal de fer-ho, l'autor subratllarà la profunda unitat dels seus escrits en prosa, una declaració de principi que es pot comprovar a bastament tant a *Gertrudis* com a *KRTU* i que, de fet, també es pot estendre a les obres en vers tal i com il·lustra l'estudi de Pere Gimferrer sobre l'imaginari foixià.²

Per tal de confirmar aquesta íntima cohesió i unitat i de donar-li suport, Foix fixa un any determinat cap al qual reconduïx simbòlicament tota la seva producció literària, l'any de la publicació de les primeres prosas, que és, també, un any amb resonàncies històriques i col·lectives ben precises: l'any 1918. Aquest any, a més de ser el de l'acabament de la guerra que va tenir no poca transcendència sobre les avantguardes europees,³ evoca també, des d'una perspectiva més local, l'enraïment o la degeneració de l'ideal polític que havia representat la Lliga fins aleshores i el consegüent distanciament de la vida política del país d'alguns intel·lectuals.⁴ Aquesta voluntat de dur a terme un projecte literari que tingui les arrels en una mateixa experiència d'escriptura cronològicament delimitada en els seus anys de joventut, Foix l'acaba de fixar quan anomena *Diari 1918* el seu quadern de notes, quadern

* Aquest treball és, amb algunes petites modificacions, la versió catalana de la comunicació, intitulada *La prosa poètica de J. V. Foix: tra Gertrudis e KRTU*, que vaig presentar a Palerm durant el congrés de l'Associazione degli Ispanisti Italiani (maig de 1990).

1. L'assaig més exhaustiu sobre els moviments avantguardistes catalans és l'estudi històric i interpretatiu de Joaquim MOLAS, *La literatura catalana d'avantguarda. 1916-1938* (Barcelona 1983).

2. Cf. Pere GIMFERRER, *La poesia de J. V. Foix* (Barcelona 1984*).

3. A propòsit de la guerra, Breton afirma explícitament a *Qu'est-ce que le surréalisme*: «Je dis que ce que l'attitude surréaliste, au départ, a eu de commun avec celle de Lautréamont et de Rimbaud et ce qui, une fois pour toutes, a enchaîné notre sort au leur, c'est le DEFAITISME de guerre», citat per M. NADEAU, *Histoire du surréalisme* (Paris 1964), p. 10.

4. Segons Gabriel Ferrater, aquestes circumstàncies polítiques van fer que un intel·lectual com Foix es replegués sobre ell mateix i que assumís una postura individualista (cf. Gabriel FERRATER, *Foix i el seu temps*, a cura de Joan FERRATER [Barcelona 1987]).

que, amb tots els problemes de fixació que ja ha anat assenyalant la crítica, és segons l'autor el punt de partida per a l'elaboració de les seves prosas fins als anys setanta.

S'ha de remarcar que l'aparent contradicció entre la idea de construcció i de recomposició que trobem a l'obra de Foix, més profunda i sòlida com més dilatada és en el temps la feina de reelaboració, i la unitat constitutiva dels seus escrits en prosa —el fragment, el *poème en prose*— resumeix, en realitat, un principi formal i espiritual que Foix conserva de la seva formació noucentista.⁵ Com ja veurem, aquesta herència, sense significar una actitud d'ortodòxia envers els principis noucentistes, frenà en part l'adhesió de l'autor a l'aventura avantguardista, especialment pel que fa a les experimentacions formals més agosarades dels moviments europeus.

1. La síntesi entre tradició i modernitat

A partir d'aquesta idea d'unitat substancial, alguns dels fragments de *Gertrudis* i de *KRTU* passen a formar part, l'any 1981, d'un nou volum titulat *Diari 1918*. Aquest transvasament de prosas a contextos diferents, distanciat en el temps, només és possible perquè, més que seguir de manera estricta els cànons de l'escriptura surrealista, aquestes prosas el que fan és contenir alguns dels temes i estilemes originals de la poètica foixiana que són represos i aprofundits més endavant. Només cal recordar un dels motius de la poesia de Foix, magníficament formulat en els sonets de *Sol, i de dol*, insinuat també repetidament a les seves prosas: el motiu de la síntesi entre passat i present, entre tradició romànica i poètica avantguardista, entre Lluïll, Dante i Breton. El Foix que Giuseppe Sansone defineix com a trobador i surrealista⁶ s'anuncia ja en aquestes pri-

meres prosas, on, al costat de les repeticions, de les mutacions imprevisibles, dels *leitmotive*, de la introducció d'elements inesperats, de les imatges oníriques, de tots aquests procediments que en definitiva remetent a les experimentacions surrealistes, hi trobem evocacions d'elements medievals, tant formals com temàtics. Així, *KRTU* s'inicia amb un sonet —precedit per un epígraf petrarquí—⁷ que determina el clímax de desolació i d'angoixa que domina el jo-narrador i que suggereix una dimensió psicològica encara més dramàtica que la que trobem a *Gertrudis*. També a *KRTU*, en la secció *Notes sobre el Port de la Selva*, hi apareix una citació llulliana que explica el valor simbòlic dels peixos i dels ocells, figures que apareixen repetidament a tots dos llibres. Els peixos voladors de la citació, habitants del Paradís, permeten, tot fent una lectura retrospectiva, d'aprofundir la imatge suggerida en una prosa de *Gertrudis* continguda en la secció intitolada, simètricament a la de *KRTU*, *Notes sobre la mar*.⁸ En aquesta prosa ens trobem amb un pastor anglicà que, en el paper de barquer, raona sobre problemes metafísics i revela al jo-narrador que «la gran inconeguda dels homes» és «una peixera esfèrica errant pels espais celestes per a esbargiment dels àngels».⁹ A més a més, la trobada amb el barquer savi pot remetre's a un paradigma de vida, formulat en un altre lloc, segons el qual l'impuls vers el fu-

7. Aquest sonet havia aparegut per primera vegada a «L'Amic de les Arts», núm. 12 (1927), en el número dedicat a Petrarca en ocasió del setè centenari del seu enamorament. Tanmateix, l'adopció de la forma mètrica del poema i l'evocació del tema de l'amor petrarquí no constitueixen només un homenatge ocasional al poeta italià sinó que encaixen perfectament en el discurs poètic que Foix madurava en aquells anys.

8. El mateix autor, en un escrit anecdòtic de tot «esportiu» i un pèl autoirònic aparegut a les pàgines de «La Publicitat», s'encarregava de posar en guàrdia el lector pel que fa a aquesta correspondència intertextual: «El nostre "sosie" J. V. Foix en el seu llibre *Gertrudis* venia a dir en un poema que la Terra se n'hauria de dir "la Mar", i que els homes eren larves de peixos rebutjats al llarg de les ribes. El món per a ell és «una peixera esfèrica llançada a l'espai per a esbargiment dels àngels». El llibre que el mateix Focius (llegiu a la manera dels clergues italians Fòxius) té a punt de sortir, conté un altre poema en "lullia" en el qual diu que "los peixos volen e'ls ocells cauen en pous pregons", que l'home és fet a imatge i semblança del peix i que "déu és peix" [...]. *Obres completes* (d'ara endavant OC), II (Barcelona 1985), p. 296.

9. OC, II, p. 29.

5. Sobre aquest aspecte, *vid.* els articles d'Arthur Terry, *Sobre les obres poètiques de J. V. Foix*, «Serra d'Or», IX, núm. 102 (març de 1968), i *La idea d'ordre en la poesia de J. V. Foix*, «Serra d'Or», XIV, núm. 160 (gener de 1973), reproduïts a Arthur Terry, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes* (Barcelona 1984). Les arrels noucentistes d'aquest plantejament són suggerides per Carles Miralles, *Glossa de J. V. Foix*, dins «Homenatge a J. V. Foix» (Barcelona 1984), ps. 23-51.

6. G. SANSONE, *Foix trovatore e surrealista*, dins *Studi di Filologia Catalana* (Bari 1963), ps. 268-285.

tura no solament no s'oposa a l'experiència i al coneixement d'una saviesa antiga, sinó que s'hi integra programàticament: «Viure l'instant i obrir els ulls al demà, / [...] / I, enmig d'orats i savis, raonar.» conclourà el poeta en un sonet de *Sol, i de dol*.¹⁰

En un dels primers fragments de *Gertrudis*,¹¹ el lligam entre l'antic i el modern s'articula sobre un doble pla: el del temps i el de les imatges. El passat és evocat a partir d'un indeterminat «llavors», en el qual es podia cercar i trobar l'estimada, contraposat a l'«avui», en el qual la recerca esdevé vana. L'espai que es correspon amb el moment evocat és el d'una catedral on Gertrudis anava sovint per tal d'estenografiar el sermó de les *Set Paraulles*: «Quants de toms jo havia dat adés per l'exterior dels murs de la catedral bastida dalt el pujoll!», diu el fragment amb unes imatges semblants als versos inicials d'un altre sonet famós de l'autor: «Em plau d'atzar d'errar per les muralles / Del temps antic, ...».¹² Aquest mateix escenari apareix en l'avui del jo-narrador de sobte substituït per una estàtua de vidre policromat del seu cavall, tristament solitària —«immensament deserta»— i amb dèbils reflexos de llum —«que centellejava en tènues rosasses»—, imatge en la qual es projecta el jo desdoblant del narrador, que ensopega amb la solitud paralitzant que posa fi bruscament al camí recorregut per tal d'aconseguir Gertrudis.

La desaparició del temple es resol amb una situació d'absoluta immobilitat en la qual, mentre Gertrudis este-nografiava el sermó, el protagonista, empès per l'entusiasme i per un incontestable sentiment de vitalitat, es capbussava en els plaers proporcionats pel present, per l'instant, simbolitzat pels referents del món modern: sabates i paraigües exposats als aparadors: «Jo, mentre tant, arrossegant un piano de maneta, cercava, àvid, els aparadors on hi havia exposades les divines sabates de xarol o els meravellosos paraigües, invenció dels homes.»

Així doncs, l'oposició entre els dos estats d'ànim de l'amant no s'identifica amb els dos pols món antic - món modern, que, ben al contrari, harmonitzen perfectament.

No crec que calguin més exemples

sobre aquest punt per concloure que aquests dos primers textos de Foix anuncien ja clarament el motiu que comentem. A més de ser un dels punts cardinals del seu discurs poètic, m'atreviria a dir fins i tot que, paradoxalment, en constitueix l'experimentació més clarament avantguardista.

He dit abans que en aquests dos llibres Foix recorre amb freqüència a l'ús d'imatges surrealistes com ara les allucinacions, l'exploració de somnis i malsons, els elements inesperats, etc. També trobarem imatges semblants en uns escrits, de caràcter anecdòtic, apareguts durant la mateixa època al diari «La Publicitat» (1929-1932) i posteriorment aplegats dins el volum *Allò que no diu «La Vanguardia»* (1970). Tanmateix, a *Gertrudis* i a *KRTU* aquestes imatges es carreguen de valor simbòlic i esdevenen instruments d'un discurs poètic on es projecta l'aventura íntima del protagonista, una aventura que el jo-narrador reviu dins el text. Per tant, a més de l'impacte que aquestes imatges i relacions sorprenents provoquen en el lector, *Gertrudis* i *KRTU* imposen a la nostra atenció l'experiència vital del protagonista. L'interès del lector resulta canalitzat cap als sentiments d'estupor i meravella, dolor i joia, il·lusió i desencant que el protagonista viu i que el jo-narrador renova i representa, més que no pas narra, davant nostre, sense altres intermediaris.

Aquesta implicació emotiva és facilitada, en primer lloc, per la identificació entre el protagonista i el jo-narrador, els quals ens remetent a una mateixa persona. Obviament, la perspectiva del narrador té un paper important a l'hora d'utilitzar determinades imatges, de manera que en últim terme el discurs no queda focalitzat en elles, sinó en la relació que hi manté el narrador. Posaré un exemple d'aquest mecanisme comparant dues proses, l'una (a) intitulada *En Mateu Pou o les dames del carrer d'Urgell*,¹³ publicada el 24/2/32 i l'altra (b), inclosa dins *Gertrudis*,¹⁴ que comença: *Aixequen ben alts els murs...*

El *senhal* que les relaciona és una sabata abandonada al carrer que delata el pas nocturn d'una dona-fantasma. Fixem-nos ara en els altres elements relacionables de les dues proses:

10. *Ibid.*, I (Barcelona 1984), p. 39.

11. *Ibid.*, II, p. 12.

12. *Ibid.*, I, p. 43.

13. *Ibid.*, II, ps. 292-294.

14. *Ibid.*, p. 11.

(a) «el carrer d'Urgell»; (b) «el meu carrer»;

(a) «unes senyores invisibles» (o «dames inaccessibles»); (b) «l'ombra de la meva amada»;

(a) «tants de barcelonins amants de la ciutat i dels seus torbadors secrets cerquen i recerquen en va» les dames inaccessibles; (b) el jo-narrador (la recerca vana de l'amada en aquest cas es dedueix del context del llibre).

Aquests canvis, que pressuposen la participació emotiva del jo-narrador, provoquen, en la prosa (b), un desplaçament de l'atenció del lector, des del fet sorprenent cap al valor que aquest mateix fet adquireix per al protagonista.

Evidentment, la perspectiva de la veu narrativa determina el diferent relleu que pren cada element de la narració. En el cas de *Gertrudis* i de *KRTU*, esdevé especialment significativa la presència d'un jo-narrador que, gairebé constantment, no distancia d'ell mateix els esdeveniments que explica i dels quals ell és el protagonista. També quan les situacions narrades, o més aviat representades, se situen en un temps passat, anterior al temps narratiu, la reacció del protagonista no és explicada com a record, és a dir, no resulta filtrada per la memòria, sinó que es renova amb la mateixa intensitat. Tot allò que s'hi explica és reviscut cada cop pel jo-narrador i són les sensacions i la seva visió de la realitat el que dóna profunditat a l'entrellat d'objectes i d'imatges escampats arreu. Per aconseguir aquests efectes, l'autor fa servir determinats recursos estructurals i estilístics que caracteritzen aquestes prosas i que donen organicitat als llibres. Entre els més freqüents cal destacar la manera d'acabar cada unitat poètica: un detall (sigui un objecte o una funció) surt de manera inesperada tot just al final, col·locant-se en primer pla, immòbil davant nostre. La narració, més que tancar-se, s'interromp i queda en suspens perquè el jo-narrador s'atura en el moment de major tensió, com si cessés en sec de parlar perquè es veu atrapat per l'emoció.

Per tal de remarcar la importància d'aquests finals diferents serà profitós de confrontar dues proses, l'una (c) de *KRTU* —*Destenyits per la pluja...*¹⁵ i l'altra (d) apareguda a «La Publicitat» el 27/2/32 —*De la infantesa*

d'en Joan Estelric.¹⁶ Les dues proses es presenten extraordinàriament afins pel que fa al contingut, quasi com si fossin l'elaboració d'una mateixa idea de partida. Vet aquí les correspondències que s'hi poden establir:

(c) «els nois del meu carrer»; (d) «Quan erem infants, En Joan Estelric i nosaltres»;

(c) «al mig de la plaça»; (d) «al carrer de la Creu, de Sarrià»;

(c) «la torre de can Pomeret» — l'impossibilitat de veure la lluna; (d) l'impossibilitat de veure «la lluna penjada dalt de tot de la torre de can Poncic»;

(c) «penjàrem entre terrat i terrat unes bambolines»; (d) «vam penjar [...] un ample teló»;

(c) «que figuren uns núvols grisos o una columna de fum de locomotora en dia bromós»; (d) «on havíem pintat la mar amb tot de cavalls que s'hi negaven»;

(c) «Però [...] en sortí una dona carregada la testa amb sis pans en columna»; (d) «Però N'Estelric el va foradar amb el dit»;

(c) «i es perdé l'encís d'aquella nit»; (d) «i N'Estelric va desfer l'encís d'aquella tarda».

D'aquest conjunt de variacions sobre un mateix tema es podrien destacar, com a més significatives de la prosa (c), l'ambient nocturn i la procedència externa i desconeguda de l'element pertorbador, és a dir, dues situacions que creixen el misteri i la basarda, en consonància amb l'atmosfera que domina en el llibre. Malgrat tot, és un altre element el que diferencia de manera decisiva els dos fragments: el punt àlgid de les dues narracions, és a dir, el moment del descens, constitueix el final de la prosa (c), mentre que a la prosa (d) el narrador ens dóna a continuació una informació que, tot resseguint els efectes del desencant, condueix el lector fins al temps present: «ja mai més no hem pogut veure...»

Així doncs, a la prosa (c) el trencament bruscat del clima d'espera i d'il·lusió, provocat per l'aparició inesperada d'una senyora, adquireix tanta força que el jo-narrador atura en sec la narració com si es veiés un altre cop colpit per l'emoció. És aquest tipus d'impacte el que desperta i atrau l'atenció del lector, més que no pas les sorprenents imatges individuals que poblen l'escena. Un impacte que es configura

15. *Ibid.*, p. 50.

16. *Ibid.*, p. 294.

en els dos llibres com una dolorosa confrontació de l'home amb la realitat que l'envolta, una realitat plena d'obstacles que sorgeixen de manera incontrolada i que impedeixen a l'home de saltar més enllà per posseir el bé desitjat.

2. Gertrudis i KRTU confrontats

Ja he assenyalat que l'autor ens convida a una lectura intertextual. Seguint aquest camí, procediré a confrontar en la meua anàlisi aquests dos llibres per tal d'esbrinar-ne eventuais correlacions i d'oferir una possibilitat de lectura d'aquestes primeres proses de J. V. Foix. Els resultats es revelen més que profitosos, m'atreviria a dir engrescadors, primer de tot perquè treuen a la llum una subtil xarxa de correspondències que no es limita a les tècniques estilístiques o a les imatges simbòliques, sinó que també té a veure amb la mateixa disposició dels fragments, ordenats en seccions segons una gramàtica interna de figures i de significats i, a més, perquè la concatenació de tots dos textos illumina més bé la distància que hi ha entre ells i permet de valorar-ne de manera adequada el tema central, que ve a ser el mateix i que jo definiria com la «funció Gertrudis».

Fixem-nos, en primer lloc, en el títol: *Gertrudis* és el nom d'una dona que, sense cap mena de simbolisme, es mostra al lector, des de les primeres pàgines, com la dona estimada. En canvi, *KRTU* és un nom més problemàtic, perquè aparentment no remet a cap referent conegut; no sols és un so sense significat, sinó que també és una successió fonètica estranya a la llengua catalana. El lector haurà d'esperar fins al fragment central perquè li'n sigui desxifrat el significat: «Uns altres homes, infatigables, escampaven per terra cabassades de graciosos utensilis de ferrateria i, al fons de tot, quatre homes més es perdien per la línia de l'horitzó, carregats, cadascun d'ells, amb una feixuga lletra diversa de l'alfabet, la lectura conjunta de les quals donava el nom misteriós: KURT, URKT, TRUK, UKRT, TURK, KRTU... —del personatge central dels meus somnis.»¹⁷

KRTU, nom misteriós, és doncs el nom d'una persona, de la persona que apareix obsessivament en els somnis

del protagonista. Sembla lícit deduir que també aquest cop es tracta de la dona estimada. Però aquestes lletres i aquests sons alludeixen també al nom de Gertrudis: n'agafen la vocal tònica i alguns sons consonàntics. Mesurat sobre el patró de Gertrudis, KRTU adquireix un valor semàntic més ampli: no només ens remet a la mateixa dona, sinó que alhora atempta contra el seu principi d'identitat —genèricament «personatge» i ja no pas dona—, contra la integritat de la seva forma —la paraula s'ha descompost en sons, alguns dels quals s'han anat perdent.

Des de les primeres aparicions de Gertrudis, el lector es veu colpit per la notícia de la seva mort, més aviat del seu assassinat, confessat pel poeta sense donar-li gaire transcendència.¹⁸ Diríem que l'estimada és present, petrarquianament, en la vida i en la mort. En la vida, com a dona desitjada i evocada, amant infidel i gelosa, com anhelat i intocable. En la mort, com a dona absent, cercada però no trobada. En el fragment que porta el mateix títol que el llibre ens són donats els pols extrems d'aquesta relació del protagonista amb la seva estimada. L'amant, a cavall, ateny Gertrudis, que l'espera en un jardí tot taral·lejant el seu nom. En el moment en què és a punt de fer-se realitat el desig llangorós del primer bes, es desencadenen una sèrie d'obstacles que s'interposen entre els dos amants: un raig de lluna colpeix i immobilitza les mans de l'home, entestades a abraçar la dona; se'n protegeix posant-se els guants però l'esforç li provoca una sensació d'astènia;¹⁹ després d'haver refet fatigosament les condicions per repetir l'intent, mira d'assolir, «per segona vegada, la possessió exacta de Gertrudis, quan un sacseig instanti em féu aplicar l'auricular del telèfon a l'orella per a escoltar-hi el cant gentil d'un rossinyol i per a amorosir-me la faç amb la frescor d'un claustre de clarisses transmesa a través del fil de comunicació amb voluptuosa frisança.»²⁰

El bes tremolós que s'esperava és substituït per una irremediable frustració. La cadena de situacions que se-

17. *Ibid.*, p. 12.

18. El clar de lluna, tòpic romàntic que ja Marinetti havia rebutjat simbòlicament en el seu *Primer manifest futurista* (1909), és reprès per Foix també com a símbol d'una força enemiga. Tanmateix, aquest «enemic», perseguit per Marinetti, ara es converteix en un perseguidor contra el qual el poeta és incapaç de rebel·lar-se.

19. *OC*, II, p. 18.

20. *Ibid.*, p. 56.

gueixen les dues interrupcions dibuixen un procés de desviació continu al llarg d'un camí sense sortida, subratllat estilísticament per un evident forçament de la sintaxi,²¹ en el qual l'amant resta empresonat. La divagació que representa l'acumulació d'imatges i d'accions perd la seva capacitat alliberadora i es converteix en un recorregut obligat, vinculat a una força externa ineludible. El somni esdevé malson i, el protagonista, víctima impotent.

Després d'aquest segon fracàs, els amants fugen a cavall per alliberar-se de la presència indiscreta de la lluna. Durant la fugida, el protagonista inclina el cap en un nou intent de posseir Gertrudis, esdevinguda ara un «benifet inassolible»; aquesta vegada l'obstacle és generat per la seva memòria. La vívida imatge de la traïció de la dona fa que s'hi llanci al damunt per venjar-se. Però, en aferrar-la, es troba amb un «manyoc de parracs perfumats» que llença a l'abisme, recordant aleshores que l'havia morta.

D'aquesta manera Gertrudis es configura, i no sols en el fragment que acabo de comentar, com una cosa inassolible i impenetrable cap a la qual el poeta tendeix incessantment a través d'uns camins tortuosos que, en l'afany d'una recerca vana i d'una aproximació negada, culminen en la prosa final i en la interrogació sense resposta amb què acaba el llibre: «On vas passar aquella nit, Gertrudis?»²² Conquerir la seva intimitat esdevé fatalment una profanació oportunament castigada. Pensi's, per exemple, en aquesta escena en la qual els amants escolten la banda municipal amagats darrere un teló de fons: «A mitja simfonia de Haendel el teló, al mateix moment que jo pessigava l'anca de Gertrudis, va caure i vam restar en descobert. Gertrudis va fer un xiscle

enjoyassat. La banda va parar en sec. Mai cap compositor no ha escrit ni escriurà una nota equivalent al crit de Gertrudis llançat, a mitjanit, a plaça oberta.»²³

Gertrudis, per tant, és metàfora d'un món ideal que es pot evocar o recrear però que no es pot conèixer ni posseir. És metàfora d'un Absolut cap al qual convergeix el poeta sense poder-ne, però, penetrar el misteri. La seva presència és unes vegades un cos intocable i, d'altres, només és suggerida per un objecte, per una imatge metonímica com la sabata, les mitges o les trenes.

A *KRTU*, en canvi, la presència de l'estimada esdevé una ombra sinistra, un espectre, un fantasma que no suggereix en cap moment la idea d'una persona anhelada sinó que constitueix una presència amenaçadora que desarma i paralitza el jo-narrador. És interessant de confrontar la primera prosa de *Gertrudis*²⁴ amb la segona de *KRTU*²⁵ per comprovar la relació diferent que s'estableix entre el poeta i la dona desitjada. En totes dues proses és present el tema de la gelosia i de la venjança; a la primera hi domina un to de desafiament: «He malferit en duel el teu amant. Però perquè duus el vestit carmesí, te'n rius. I perquè, amb la teva perfídia, has substituït l'amant pel tramoista.»

Confiadament, però, l'amant traït espera el moment de la revenja: «Un altre bell matí, però, em venjaré.» A la prosa de *KRTU* el narrador ens comunica la nova de l'assassinat d'una dona. Després, en sentir-se progressivament implicat, es confessa a si mateix amb profunda inquietud: «Pressento per a avui un crim equivalent. Em cal, doncs, advertir el taverner i avisar la policia. Però, Déu meu, ¿i si jo fos l'assassí? Vet aci el meu got vessant de vi, el carmí dels teus llavis, del teu si, del teu sexe, reflectit dins la tèrbola beguda roja.»

La dona que riu pèrfida i sarcàstica, provocativa amb el seu vestit carmesí, és substituïda en una metàfora sinistra de sang i de mort pel reflex en el vi tèrbol del carmí dels seus llavis i del seu sexe.

Anàlogament, es poden llegir d'una manera paral·lela la segona prosa de

21. Fixem-nos, per exemple, en el fragment que clou el fracàs del primer intent de posseir la dona: «Aquest esforç, en privar-me del goig de la besada, em deixatà en una astènia que m'impedí de reprendre el diàleg que la nit anterior havia interromput el gemec d'una serventa en abocar-se-li el braseret que jo tenia l'habitut de fer-me posar sota els peus per mantenir un caliu que en la més forta calor em fallava.» (OC, II, p. 17). La cadena de circumstàncies que bloqueja l'amant és representada sintàcticament per un seguit de proposicions relatives en un únic període. L'efecte que això ens produeix és el d'un distanciament progressiu de la situació inicial. Més aviat que d'expansió, en aquest cas cal parlar de precipitació des d'una fase a l'altra sense possibilitat de recuperació.

22. OC, II, p. 37.

23. *Ibid.*, p. 28.

24. *Ibid.*, p. 11.

25. *Ibid.*, p. 47.

*Gertrudis*²⁶ i la primera de *KRTU*.²⁷ Una mateixa imatge les relaciona: «No feu obertures als murs, i arrieu del cim de les torratxes tantes de banderes i de gallardets», llegim a *Gertrudis*. A l'altra prosa hi retrobem les banderes que voleien malgrat la invitació a arriar-les: «Portes i finestres eren closes, i de cantonada a cantonada voleiaven banderes i gallardets.» Em sembla lícit de fer una lectura paral·lela de les imatges de tots dos textos; en el primer, la referència a l'estimada s'associa a un sentiment de joia: «Donau-me només el goig que, a trenc d'alba, del pas de l'ombra de la meua amada a mitjanit en resti el testimoni d'una flor vermella marcint-se a la penombra, o d'una sabata esberlada flotant damunt un toll.»

A l'altre text l'ombra de l'estimada esdevé una ombra sense identitat que travessa el carrer amb majestat aterridora: «L'ombra oval es desvià cerer amunt amb majestat aterridora.» A *KRTU* ja ni tan sols no és possible intentar d'aconseguir l'estimada, com passa repetidament a *Gertrudis*, sinó que només es poden contemplar, en una immobilitat absoluta, els senyals de la seva presència hostil.

En un brillant estudi sobre *Sol, i de dol*, Loreto Busquets ha afirmat que la poesia de Foix és poesia del dinamisme i que, davant el paisatge constellat d'obstacles, el poeta reacciona aventurant-se per les seves perilloses drecceres o creant-ne de noves. El paisatge es configura, per tant, com un desafiament intel·lectual al qual el poeta respon amb l'acció; d'aquí el recurs a la simbologia de la cursa i a les imatges de moviments d'encaïllament.²⁸ Em sembla perfectament aplicable a *Gertrudis* aquesta idea sobre la poesia foixana, però també crec que, pel que fa a aquest aspecte, *KRTU* se'n diferencia en oferir al lector un personatge frustrat i impotent, sense capacitat per defensar-se de l'ambient hostil que l'envolta, tal i com evidencien els versos petrarquians del començament: «*Solo e penso di deserti campi*». Si sobre els cossos prevalen les ombres, sobre el dinamisme preval la immobilitat. De la relació amorosa que hi ha a *Gertrudis*, caracteritzada per una dinamicitat interna provinent de les fu-

gides i les persecucions a què donen lloc el desig o la gelosia, només en resta un eco llunyà com una ombra espectral. Una de les poques allusions explícites ens fa present l'abisme en el qual l'home l'havia deixada per morta: «Per un filferro llançat per damunt el més absurd dels abismes, llisca, com perla de rosada, l'espectre dels teus guants.»²⁹

El món de *KRTU* és poblat per imatges violentes com el filferro o els basals de sang, per ombres vagues que es mouen pertorbadores, per membres humans amputats que cauen en el buit; el mateix protagonista pateix metamorfosis animals o vegetals que esborren el seu cos fins a convertir-lo en una «fràgil figuració vegetal». Aquestes imatges, en definitiva, dibuixen una realitat lacerada, esmicolada en milers d'esquirles, impossible de recompondre i amb la qual resulta impossible d'establir-hi contacte, d'establir-hi comunicació. És certament veritat que ja trobem insinuats a *Gertrudis* els signes d'aquesta dificultat per desxifrar la realitat,³⁰ però és a *KRTU* on aquesta incomunicabilitat domina sobre la resta dels elements i on fa que el protagonista sigui un impotent d'una manera constant.³¹ En aquest sentit, llegim el següent en un fragment que era originàriament el paràgraf inicial d'una conferència feta a Sitges per acompanyar textos de Poe, Valéry, Blake i Lautréamont:³² «És absurd: m'han dit que us havia de parlar; [...] Tot allò que, inútilment, intentaria de comunicar-vos, una lluor d'ulls estesa pel celatge ho fa intel·ligible a les nostres ombres joïoses, que ella guia per la selva que les nostres figuracions carnals han desertat.»³³

29. OC, II, p. 52.

30. Em refereixo, per exemple, al fragment en el qual el narrador s'acosta a un falhu de pedra per tal de llegir una llegenda indesxifrable escrita en jeroglífic i veu impedita la seva lectura per un paragrau.

31. Sobre el tema de la solitud a *KRTU*, cf. Enric Bou, «*La horra del meu cos*»; a *Propòsit de «KRTU»*, «Miscel·lània Joan Gili», op. cit., ps. 111-115.

32. Vid. també aquest fragment del darrer text de *KRTU*: «Però si trec el cap per la finestra, ja ningú, del més profund dels cellers, no respon als meus senyals desesperats. I quan, de ponent, avança la negra columna dels ocells que fa l'ombra de les nits temible, terra i cel esdevenen per a mi un mòrbid vellut on la meua veu s'ofega i on els meus plors naufraguen.»

»Auguro, però, que una gran claredat farà regular desordenadament tantes d'ombres fatxendoses» (OC, II, p. 72).

33. OC, II, p. 69.

26. *Ibid.*, p. 11.

27. *Ibid.*, p. 47.

28. Cf. Loreto BUSQUETS, *Esser i esdevenir a «Sol, i de dol»*, «Miscel·lània Joan Gili», a cura de J. Massot (Montserrat 1988), ps. 117-158.

Si la destrucció de la lògica i la dissociació entre els significants i els seus referents és la bandera més cridanera dels dadaïstes, en Foix això esdevé una circumstància dramàtica que repercuteix sobre el pla existencial en una humiliant incapacitat de reacció. En el fragment de *KRTU* intitulat originàriament *Stoppage*, l'heroica resistència dels elefants, que reprèn una imatge usada per Lautréamont a *Les Chants de Maldoror* durant l'escena de la protesta dels gossos (cant I, estrofa 8),³⁴ és només un eco que no pot esborrar el sentiment d'impotència que sufoca la veu del protagonista en impedir-li de repetir la paraula «Stop» que figura escrita en una pissarra. En un altre lloc les lletres de l'alfabet s'apleguen convertides en uns objectes grossos i inquietants a causa del fet que, sepa-

rats de la paraula a la qual pertanyen, n'ofusquen la comprensió.³⁵ La crisi del llenguatge és advertida, en aquest sentit, també per Foix, encara que ell es manté al marge de les pràctiques més revolucionàries introduïdes per les avantguardes en aquest àmbit.³⁶ No destruirà la sintaxi ni suprimirà la puntuació, no usarà paraules en llibertat ni desintegrarà la paraula —es diria, gairebé per una mena de responsabilitat envers la pròpia tradició literària renaixent que l'ensenyament d'Ors i Carner havien fet madurar en ell—, però manifestarà de tota manera la preocupació per la crisi de les formes tradicionals de comunicació literària.³⁷

GABRIELLA GAVAGNIN

34. Uns mesos abans de la publicació de *Stoppage* («L'Amic de les Arts», núm. 23 [març de 1928], p. 174), Foix havia traduït per a la mateixa revista aquest fragment de Lautréamont. Cito a continuació, en la traducció foixiana, la imatge a la qual he fet referència: «[...] i, de la mateixa manera que els orifany, abans de morir, llancen al desert una darrera mirada al cel, aixecant desesperadament llur trompa, deixant llurs orelles inertes, també els gossos deixen llurs orelles inertes [...] i es posen a bordar [...]» («L'Amic de les Arts», núm. 16 [juliol de 1927], p. 54). Confronteu ara amb el fragment de *Stoppage*: «I una altra veu més alta encara: —Les trompes dels orifany no cediran mai a cap de les temptacions de la vida moderna» (*OC*, II, p. 51). C. Brian Morris ha assenyalat, a propòsit de les contínues mutacions i metamorfosis, la influència de Lautréamont sobre Foix a *Gertrudis and the creative modesty of J. V. Foix*, «Catalan Review», núm. 1 (1986), p. 128.

35. Cf. les proses *On aniré tot sol i Pràctiques* (*OC*, II, ps. 58-59 i p. 70).

36. Pel que fa a les experimentacions tècniques en l'àrea cultural catalana cf. Giuseppe GRILLI, *Poesia artificiosa e metametrica nella letteratura catalana*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza (Nàpols 1985), ps. 293-356.

37. *Vid.*, per exemple, les reflexions de Foix sobre les relacions entre avantguarda i tradició catalana a l'article *L'Avantgardisme*, «Monitor», I (1921), p. 7. Foix criticava sobretot els intents imprudents d'imitació de models i de corrents literaris estrangers i hi demanava un major rigor científic: «Qui escriu versos sense puntuació, o mots en llibertat, o gaudeix component un *puz* literari ha de saber escriure correctíssimament un sonet. Els atreviments, les innovacions només poden permetre's a temperaments excepcionals. Alguns pastitxos de literatura d'avantguarda apareguts en català us fan acotar el cap avergonyits» (*Algunes consideracions sobre l'art d'avantguarda*, dins *OC*, IV [Barcelona 1990],

«By Natural Piety», de Gabriel Ferrater, i Els modes de la poesia de l'experiència, per Pere Ballart

En el seu contorbador diari *Il mestiere di vivere*, Cesare Pavese deixà escrit que cal veure un signe inequívoc d'amor en el fet de voler conèixer, de voler fins i tot *reviure* la infància d'aquell que estimem.¹ És ben possible que Gabriel Ferrater, home d'unes lectures vastíssimes i bastant pròxim, estèticament parlant, a l'escriptor piemontès, tingués al pensament aquella dita men-

tre componia «By natural piety», un dels millors poemes dels que inclou *Da nuces pueris* (1960), primera de les seves col·leccions. En concedir-li avui una atenció especial, però, no serà pas el meu objectiu demostrar la plausibilitat —d'altra banda, evident— de cercar en Pavese un motiu inicial de redacció, sinó, traslladats a tot un altre ordre de coses, comprovar que aquest poema és un exponent notable d'aquella orientació que més bé defineix el signe de la lírica ferrateriana: l'anomenada «poesia de l'experiència». Mas-

1. Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)* (Torí), p. 194.