

ENTORN D'UN POEMA (OBLIDAT?) DE J. V. FOIX

Menys de mig any abans que el futur del poble català fos precipitat en un dels avencs més obscurs de tota la seva història, Foix publica a «La Publicitat» —de la secció literària de la qual era director— un poema en vers. Ara bé, aquest, no l'inclourà en cap dels llibres que a partir de 1947 (*Sol, i de dol*) comença a publicar —ni tan solament el recull el I volum, *Poesia*, de les *Obres completes*, sigui l'edició de l'abril de 1974 o la del desembre de 1984—, ni el sotmetrà a cap reelaboració en vista a obtenir-ne un nou producte, com fa amb algun dels altres, escassos, poemes que dona a llum en publicacions d'aparició no diària. Quina pugui ser la raó d'aquest arraconament és una qüestió que segurament romandrà sense resposta. I, tanmateix, admetent una tesi tan poc evident com ara que una obra d'aquest tipus sigui sempre expressió de l'estat emocional del seu factor, una escolta atenta del que ens diu ens aportarà potser una nova llum sobre la disposició afectiva de Foix en el moment en què la imminència de l'esdeveniment que havia d'avortar tants projectes ja endegats havia esdevingut albirable per a tots aquells que, com Foix mateix, els havia vagat estar sempre a l'aguait d'allò que realment i efectivament s'esdevé. En la forma literal com la pàgina 5 de «La Publicitat» del 9 de febrer de 1936 ens l'ha fet arribat sona així:

AVENCs OBSCURS

Ni els còrrecs morents en ponents cendra
Ni, en foc, els ceps indòcils, la nit;
Ni els cims broms (mar quitranós, zenit):
Ni l'obsquè brotonar d'algues, tendra,
No són dolçors per tu, —o miratge!,
Vestal! Ombra! —No dolors per a mi:
Mostri el temps son abisme, i el destí
De sos cristalls l'espai i el carnatge
En llurs avencs obscurs, el rellotges a trossos!

És potser superflu dir que el que d'entrada s'hi adverteix és un lapsus ortogràfic comès dues vegades, la primera al vers cinquè i, la segona, al vers final. És indiscutible que la o que obre l'incís és una exclamativa i no pas una disjuntiva, i que, per tant, cal restituir-hi la *h*. Més indubtable encara és la manca de *s* del determinant plural de *rellotges*. I, tanmateix, aquest oblit, que en ell mateix és perfectament disculpable i ràpidament oblidable, pot esdevenir un testimoni de càrrec per a l'atestació d'una hipòtesi que aviat ens requerirà. Caldrà, doncs, deixar que el senyal que ens fa reposi silencios, però latent, fins que estiguem en condicions d'atendre'l.

Tot seguit el tret que es destaca principalment és l'estructura rímic. La seva consonància ens descobreix dos quartets de rima creuada independents seguits d'un monòstic final. A una tal singularització rímic dels dos quartets, però, hi sotsjau una norma que els manté travats: cada vegada es repeteix la regla d'una rima femenina que n'abraça una de masculina. El creuament rímic, doncs, ens dóna el següent tram: aBBa cDDc e.

Això fa que sorprengui la no separació tipogràfica entre el vers quart i el vers cinquè, i entre el vuitè i el monòstic. Molt probablement, però, aquesta presentació és així perquè, per raons d'espai en la composició de la pàgina, al diari se suprimien a vegades les separacions estròfiques.¹

Al seu torn, la força centrípeta de les estrofes que són les rimes, la contraresta la tendència centrífuga dels versos que és llur desplegament prosòdic. Passa, precisament, que la isometria dels versos d'estrofes rimades sol ser una de les pautes més rigorosament seguides per la poesia de Foix. L'espai de joc que aquest marc obre és una de les condicions de possibilitat de la riquesa de la seva poesia. Aquí, amb tot, la no regularitat quantitativa dels versos projecta perspectives insólites. En efecte, el patró versístic malda vers el nonasíl·lab, talment que s'equipararia al nombre total dels versos —amb la qual cosa podríem percebre una discreta insistència en la voluntat de novetat: nou bregant pel nou. Car, en una primera escansió, són de nou síl·labes els versos 1, 3, 4, 5 i 8, mentre que són decasíl·labs el 6 i el 7. El monòstic final es distingeix de la resta per ser un alexandrí. D'altra banda, el segon vers planteja l'opció de ser

escandit amb un hiat inicial o amb una sinalefa, segons com es consideri l'efecte de la coma entre la conjunció i la preposició. Ara, aquesta alternativa s'ha de decidir a partir de l'afinació rítmica que imposa el primer vers. Però en aquest punt hi intervé un element inaudit, que pot aportar una llum diversa a aquesta qüestió.

Durant un bon temps, la muller de Foix, Victòria Gili, havia retallat i arxivat els textos que ell havia publicat, fossin articles o, com en aquest cas, poemes. Al seu torn, Foix els repassava i els retocava, fos per corregir-ne alguna errada tipogràfica o per esmol·lar-ne el sentit. Aquí escau que hàgim d'agrair la diligència amb què la bibliotecària de l'Arxiu Foix, Carme Sobrevila, ens comprovà que, efectivament, aquest poema havia estat conservat. Ara bé, en l'exemplar que hi ha a l'Arxiu, hi apareix una única correcció. Davant del mot còrrecs, s'hi troba, escrita en llapis, una crida perquè sigui llegit escòrrecs. Cap altra no n'hi ha, especialment pel que fa als dos lapsus ortogràfics alludits suara. D'on hem de deduir que Foix se'l devia fer llegir i, a partir de l'audició, hi degué introduir la modificació, o bé que no s'entretingué en uns punts tan evidents que, en el cas de publicar-lo de nou, ja serien rectificats d'entrada. El fet és que, amb aquest canvi, el primer vers adquireix una regularitat anapèstica patent, a més de passar a ser de deu síl·labes. I és l'expectació que aquest fet crea allò que determina que al segon vers s'hagi de marcar la coma en forma de hiat, talment que el primer peu s'ajusti al ritme del vers inicial.

Amb això es produeix un desplaçament del centre de gravetat del poema. El vers de nou síl·labes ja no hi és dominant, ans queda compensat per quatre decasíl·labs. Aquest desplaçament, però, duu a primer terme un element que fins ara es mantenia en un discret recer. I és que amb ell passem de la forma de l'expressió a la substància del contingut, si doncs unes particions conceptuals com aquestes no aboquen més a l'obscuritat que no pas a la claredat. El vers cinquè, de nou síl·labes, manté un sorprenent parallelisme estructural amb el vers següent, de deu síl·labes. Deixant de banda de moment els tres vocatius parentètics, l'un vers i l'altre es reparteixen, quasi repetint-lo, el nucli verbal de la primera seqüència ora-

cional. Això es veu immediatament només que els sobreposem l'un a l'altre, i que alhora restituïm el verb elidit del segon:

No són dolçors per tu
No són dolors per a mi.

L'antinòmia paronomàstica de «dolçors» ⇔ «dolors» rebla el caràcter quiasmàticament antitètic i, per això mateix, essencialment especularment replicant de la segona persona respecte de la primera, tal com el negatiu és el revers del positiu, tal com tot jo requereix inversament un tu. D'on la necessària lectura en positiu d'aquest binomi:

Són dolors per tu
Són dolçors per a mi

Tot plegat fa que resulti encara més escandalós l'ús de «per a» una vegada enfront del «per» anterior. ¿Hi hem de veure una vacil·lació per part del poeta? ¿Cal, en realitat, llegir aquests dos versos en l'estricta sentit —causal d'una banda i, de l'altra, de destinació— que ens assenyalen en la forma com ens han arribat? ¿Ho confirma el fet que Foix no en retoqués cap? ¿Hi té, però, res a dir un factor que ha comparegut en primera instància i que ara reclama ser atès prioritàriament?

Atenent al que ens advertia l'oblit ortogràfic que ens ha sortit a l'encontre d'entrada, ¿no fóra hora d'escoltar-lo i d'adonar-nos que potser també al vers cinquè es produí un lapsus que afectà la preposició «a»? Si fos així, a part de la simetrització que això comportaria dels dos nuclis verbals, el vers cinquè augmentaria en una síl·laba i passaria a arrengrer-se als de deu, de manera que ara el càlcul versístic global s'hauria de fer dins el còmput del decasíl·lab, que és un dels esquemes més usats per Foix. Aleshores es capgiraria el sentit de tot allò que apareixia fins ara com excepcional: caldria que ens fixéssim especialment en el que diuen els versos de nou síl·labes i no pas en el que es manifesta en els de deu, i, això, com a procediment per a no precipitar-nos en una lectura apressada del

conjunt poemàtic. Però, amb això, hem fet ja el salt que mena del llindar del poema al seu interior.

Aquí apareix que, a la parella estròfica, s'hi sobreposa el jou sintàctic. Conjuntat per aquest, el poema es desplega en dos blocs quantitativament dispars: els sis primers versos d'una banda i, de l'altra, els tres restants. Car el primer bloc fa confluïr una constatació múltiple cap al centre, que reté la tensió de la reciprocitat exclusiva entre el jo i el tu; mentre que el segon diflueix arreu una exhortació única que es difon per un àmbit cada vegada més vast i omnicomprensiu. De fet, els sis primers versos es refermen cada vegada arran de la reiteració inicial en la negativa, sigui amb la distributiva *ni* o amb el rotund *no* —l'última vegada, al sisè vers, arrossegat a l'**extrem** del bloc—. I regular, tanmateix, ja hem vist que sota la doble negació del nucli verbal prorromp una inversió positiva; i, encara, aquest capgirament es produeix a la **fi** de la primera seqüència oracional. En canvi, la segona oració és a l'**inici** que estableix, amb el verb, *mostri*, el preliminar tret diferencial respecte a l'altra.

Cal plantejar-nos, doncs, en quin respecte l'un bloc i l'altre es corresponen, cadascun en la seva pròpia singularitat, en resposta a una única interpellació. Altrament dit, caldrà veure a quin requeriment la totalitat del poema respon, però de tal manera que li calgui fer-ho amb una fractura del seu teixit. Per això, és clar, haurem de recollir-nos prèviament en cada un dels blocs, per, un cop llegits, collir el lligam que els enllaça.

Hem vist suara que, al primer, els versos que integren la primera estrofa es diferencien de tota la resta per constituir una quàdruple coordinació negativa. Aquesta, al seu torn, distribueix el subjecte múltiple dels dos predicats juxtaposats, que ocupen la primera meitat de la segona estrofa, per, cada vegada, cada un dels versos. De més a més, els components lèxics d'aquest complex nuen entre ells múltiples relacions, cosa que contribueix a cohesionar-lo encara més.

Ja d'entrada l'adjectiu *morents* es connecta per rima interna amb el següent, substantivat, *ponents*, de manera que es projecta a primer pla la terbolesa com a qualitat dominant. Tot seguit el terme

que complementa ponents, *cedra*, que per contingut concreta l'expansió sonora que acabem d'escoltar, en descabdella una altra que arriba fins al quart vers. I és que la sibil·lant inicial amb què ataca el darrer temps fort del primer vers xiula de nou al segon temps del segon vers, al primer del tercer, i al primer del quart. Ara, aquesta nota mínima sonarà amb més nitidesa encara si l'escoltem en consonància amb la vocal tònica que l'acompanya: la e oberta a la primera ocurrència, a la segona i a la quarta; i si parem l'orella a la tercera se'ns farà avinent una modulació que s'havia produït al segon vers després del tercer temps fort. Tot plegat fa que hàgim de sentir en íntima multisonància *cedra* → *ceps* (→ *indòcils*) → *cims* → *obsèc*, en un compàs marcat pels dos únics mots del poema amb un contingut explícitament moral, fins que s'esvaeix en un entorn que la fa quasi imperceptible en l'únic mot carregat d'una coloració positiva: *dolçors*. Però també així es capgira el dol que impregna aquesta primera part del primer bloc.

Un altre paral·lelisme fònic lliga dos elements dels dos versos consecutius de nou síl·labes, el tercer i el quart. En efecte, la part explosiva (**br**) del monosíl·lab que acumula el primer temps fort del tercer, *broms*, s'agotna al primer temps feble del segon peu del quart, *brotonar*, per al·litar-se al darrer vocatiu amb què és invocada l'alteritat del jo, *Ombra*, al sisè vers. D'on, aquest vocatiu aplega en si tot allò que de negatiu contenen els quatre primers versos. Al seu torn, amb ell entrem en el camp de tensió que domina tota aquesta part, que és la lliça on s'enfronten la primera persona i la segona.

La reciprocitat posicional entre el tu i el jo es radicalitza en la distribució dels gèneres. A part de dos dels vocatius adreçats al tu, només tres substantius, el primer en singular i els altres en plural, oposen el femení al masculí. Car *la nit*, *algues* i *dolçors* s'alcen dins un perímetre regit pel masculí. Ara bé, és aquest contrast el que fa visible el perfil tant de l'una com de l'altra de les dues persones, però de tal manera que aquestes s'hi retallen en negatiu, tal com el femení en el masculí i el masculí en el femení. És sobre el mur, doncs, d'una realitat circumdant substancialment masculina que es traça el gràfic de la silueta femenina del tu; i només havent-se revelat aques-

ta, i gràcies a la refutació quiasmàtica del nucli verbal que hem vist abans, s'hi esgrafia antitèticament la masculina del jo. Però així es fa patent el diagrama de l'autèntica relació amb «la nit»: cal experimentar-la no pas com dolorosa ans com dolça.²

Desfilant el tramat gramatical es desentrella una altra vegada la distància extrema que manté la primera estrofa separada de la segona i, aquesta, del díptic final. En aquella i en aquest tots els substantius fora d'un, *zenit*, apareixen caracteritzats, sigui immediatament per un qualificatiu, sigui mediatament per una preposició que introdueix un grup nominal. En canvi, a la segona estrofa, llevat de la presència d'un genitiu, *de sos cristalls*, tots els substantius compareixen escarits. Però, tant per les respectives excepcions com per les similituds, es fixen així unes correlacions que cal seguir. *Avencs obscurs*, al díptic final, retroprecipita per contigüïtat sinonímica a *escòrrecs morents*, al primer vers; i és en aquest fons abismal que el cercle del poema es clou. La profunditat d'un tal abisme, però, es mesura per l'altura metafísica que adquireix *zenit* —l'excepció de la primera part—, al tercer vers, en entrar en contacte, gràcies al genitiu del vers vuitè, amb *destí* —l'excepció de la segona part—. Amb això freguem un punt crucial on ens haurem d'aturar, el reclam del qual no podem sinó deixar momentàniament en suspens. Amb tot, ara albirem que allò de què parla el poema no és res de particular que es pugui atribuir a una individualitat determinada, sinó que és la dimensió on tot Si mateix i, doncs, tot Altre enfonsa les pròpies arrels per, així, desplegar la forma d'home que cada època conforma.

Potser ara ja estem en condicions de considerar adequadament una qüestió que se'ns proposava en el moment de desordir el teixit sintàctic i que, tanmateix, hem evitat de respondre per por de no poder correspondre encara al seu envit. La primera unitat oracional, que en principi hem concebut com integrada pels versos que van del primer al sisè, planteja una rude dificultat interpretativa. Hem vist que cada vegada cada un dels quatre primers versos comença amb una conjunció negativa que distribueix el complex subjecte de *són*. Ara bé, a la fi del primer vers no hi ha cap signe de puntuació, mentre que a la fi del segon hi ha un punt i coma, i a la fi

del tercer, després del parèntesi, hi ha dos punts; al quart s'imposa l'absència de signe, donat que el que hi ha, l'exigeix l'origen performatiu³ de l'adverbial *tendra*.

També els versos cinquè i sisè mostren peculiaritats ortogràfiques semblants: una coma abans del guió que obre l'incís dels vocatius, l'aposició del tu;⁴ un espai davant el segon guió, talment que el segon predicat, caldria entendre'l o bé com un nou incís o bé com la frontera entre la primera part del poema i la segona. Aquí encara fóra bo tenir en compte com, dels tres vocatius, el primer, *miratge*, contrasta amb el tercer, *Ombra*, per l'elevació categòrica que suposa en aquest la majúscula, cosa que planteja el dubte de saber com s'ha d'entendre el segon, si ha de ser com l'anterior o com el posterior, ja que la majúscula de *Vestal* és obligada per l'inici de vers, si doncs no és que la manca de coma després d'aquest recalqui l'efectivitat d'un punt, que indicaria la necessitat d'una pausa llarga per escoltar amb tota la intensitat el tercer vocatiu, de manera que la realitat de la casta verge (*vestal*) interlocutora del poeta quedaria desmentida reiteradament per dos quasi sinònims (*miratge*, *ombra*). Cap a quins topants, doncs, ens mena aquesta senyalització?

Seguint els signes amb què ens trobem, se'ns assignen d'entrada tres unitats: a) els dos primers versos:

Ni els escòrrecs morents en ponents cendra
Ni, en foc, els ceps indòcils, la nit;

b) el tercer:

Ni els cims broms (mar quitranós, zenit):

c) el quart:

Ni l'obsquè brotonar d'algues, tendra.

Tanmateix, donada la coherència significativa que cada vegada es delimita amb cada vers, hauríem de suposar l'oblit d'assenyalar una pausa després de *cendra*. Així mateix, ¿no caldria sospitar un

nou lapsus ortogràfic a la fi del tercer vers, de manera que els dos punts correspondrien segurament a un punt i coma? Unes tals correccions ortogràfiques s'ajustarien a una de les idees cabdals de Foix pel que fa a la composició poètica, a saber, l'autonomia de cada vers respecte de la totalitat, i, encara especialment, la preeminència del primer. Car, parlant del seu mètode compositiu, prou havia repetit que era la sobtada concepció d'un vers allò que feia irrompre la progènie que n'havia de plasmar les virtualitats figurativo-imaginatives fins que es configurava un conjunt significatiu compacte, el poema acabat.

Si, per tant, ens deixéssim portar per la suggestió d'aquesta hipòtesi, corroborada, d'altra banda, per les dues errades ortogràfiques que ens han sobtat de bon primer, hauriem de regularitzar també la puntuació dels dos versos restants. Això comportaria suprimir la coma abans del guió inicial i ajustar el segon guió a *Ombra*; o bé col·locar-la després d'aquest guió (amb la qual cosa caldria canviar la majúscula següent per una minúscula —i aquest canvi, tanmateix, conferiria més coherència a la juxtaposició dels dos nuclis verbals en la mesura que justificaria més l'elisió del segon verb—), o bé posar després del guió final, un cop adjuntat al darrer vocatiu, un punt (i això donaria raó de la majúscula següent —cosa que, però, seccionaria terminantment la relació entre els dos membres juxtaposats i obligaria a fer un salt, potser mortal, a la intel·lecció del poema—). Tirant, doncs, per la primera opció, això faria que els sis primers versos s'haguessin de llegir:

Ni els escòrracs morents en ponents cendra;
Ni, en foc, els ceps indòcils, la nit;
Ni els cims broms (mar quitranós, zenit);
Ni l'obscè brotonar d'algues, tendra,
No són dolçors per a tu —oh miratge!,
Vestal! Ombra!—, no dolors per a mi.⁵

A la complexitat del teixit lingüístic de la primera part, s'hi contraposa la simplicitat del de la segona part, contraposició recalçada encara per la consecutivitat dels dos punts del vers sisè. Així i tot,

per sota aquesta senzillesa es desplega una xarxa de sentits, nuats cada vegada sobre una única categoria gramatical, la dels determinants, i, dins aquesta, la dels possessius. Totes tres ocurrencies de possessius, a part del fet que s'acumulen exclusivament en la segona part del poema —i així contribueixen a la diferenciació entre l'una i l'altra—, es reparteixen sistemàticament per cada un dels tres versos, però cada vegada parlen en una veu distinta. La primera, *son*, refereix unívocament *abisme a temps*. Amb la segona, *sos*, ens trobem provocats equívocament pel que fa a la referència de *crystals*. Arran de la tercera, *llurs*, és cap a una plurivocitat referencial que convoca.

Aïllant cada un dels grups nominals, se'ns fa visible aquesta multiplicitat:

- a) (que) el temps₁ mostri l'abisme del temps₁,
- b) (que) el destí (mostri) l'espai i el carnatge dels cristalls del temps,
- b₁) (que) el destí dels cristalls del temps (mostri) l'espai i el carnatge,
- b₂) (que) el destí (mostri) l'espai i el carnatge dels cristalls del destí,
- c) en els avencs obscurs dels cristalls del temps,
- c₁) en els avencs obscurs dels cristalls del destí,
- c₂) en els avencs obscurs dels cristalls de l'espai,
- c₃) i (que) l'espai (mostri) de (sos?) cristalls el destí i el carnatge en els avencs obscurs del temps i de l'espai,
- c₄) i (que) l'espai (mostri) el destí de (sos?) cristalls i el carnatge en els avencs obscurs dels cristalls del destí,
- c₅) i (que) el destí de (sos?) cristalls (mostri) l'espai₁ i el carnatge₂ en els avencs obscurs de l'espai₁ i del carnatge₂,
- c₆) (que) el destí de (sos?) cristalls (mostri) l'espai i el carnatge en els avencs obscurs dels cristalls del temps,
- c₇) (que) el destí de (sos?) cristalls (mostri) l'espai i el carnatge en els avencs obscurs dels cristalls de l'espai,

Que hàgim posat en primer lloc l'opció que ens sembla més immediatament raonable (a, b i c) ni vol dir que desestimem les altres, ni significa que hi establim un ordre d'idoneïtats lògiques descen-

dent. Ens hauria de fer veure, més aviat, la profunda fusió que es manté activa entre els nuclis historicants que són «temps», «espai» i «destí», i com una de les seves ejeccions —i no pas gens la menys poderosa— obliga a fer marrades i, fins i tot, a l'error. Però és en el possificant de l'error, la fusió esmentada⁶, on se salvaguarda la més alta possibilitat per a l'home: la llibertat per a la resposta que, amb el clam del destí —aquí i ara—, li reclama la història.

I, tanmateix, per sobre, o per sota, d'aquestes múltiples projeccions, es discerneixen unes coordenades que acaben de cenyir la posició del poema. L'universal *temps* troba la seva concreció singular en *rellotges*. *Carnatge*, conjuntat a l'altre universal, *espai*, es precisa en la desintegració d'aquell en aplicar-se a *rellotges* → *temps* mitjançant l'especificador *a trossos*. Al seu torn, *crystals* prefigura per inclusió la imminent destrossa d'aquells l'essència dels quals és el còmput temporal (metonímicament plasmats en *rellotges*, tal com en el producte, s'hi plasma el productor). ¿I per què, amb tot, cal preveure una tal destrossa? Doncs, perquè, aquells, representats en l'actitud del tu enfront de la del jo de la primera part, són incapaços de percebre els signes del temps en la forma positiva (*dolçors*) més que no pas en la negativa (*dolors*).

L'altra cadena, que relaciona la primera part amb la segona, malgrat que l'hem vista ja en considerar els vincles entre els substantius, ens cal reproduir-la de nou per trenar-la amb les restants d'aquesta part: *abisme* → *avencs* → *escòrracs* → *ponents*. Però amb això potser hem arribat a estar mínimament en condicions de poder tant confeccionar la cartografia del poema i de respondre algunes de les qüestions que se'ns han plantejat al llarg del nostre recorregut, com d'explorar algunes llacunes que hem hagut d'evitar.

Caldria preguntar, doncs, a) quina raó ha exigit la juxtaposició de *mar quitranós* a *zenit* i, encara, ha imposat llur condició parentètica respecte als *cims broms*, al primer dels versos de nou síl·labes?; b) en quin maresme protector "brotonen" i creixen, enmig del maresme col·lectiu, la indocilitat dels ceps i la tendra obscenitat de les algues, al segon dels nonasíl·labes?; c) com es lliga l'exclusivitat biperpersonal de la primera part del poema, els sis primers versos, amb la inclusivitat col·lectiva de la segona part, els tres darrers versos?

a) Segurament l'immediat punt de partida n'ha estat la pràctica d'escriptura automàtica, tal com aquesta es realitza en les produccions foixianes d'aquests mateixos anys, que ens han arribat sigui en forma de poemes en prosa (*KRTU*) o de poemes en vers.⁷ I, tanmateix, per sota de l'arbitrari i de l'allògic —com a recurs per a descobrir més suggestives, per insòlites, relacions—, que esdevenen els trets més sobresortints de semblant tècnica compositiva, cal albirar-hi uns tipus d'afinitats, baldament siguin a posteriori, que les insereixen dins un conjunt significatiu superior i que, així, les reves-teixen d'una lògica nova. Per tant, si *cims* i *zenit* prou fixen un paral·lelisme entre dos modes de culminació —i aquesta, com hem vist més amunt en tractar el caràcter excepcional de *zenit*, d'un tenor substancialment metafísic—, també *broms* i *quitranós* n'engalzen un altre entre dues menes de fosquedat. Aquest, però, s'eleva encara més si ens fixem en un punt que ens havia passat per alt. I és que la primera estrofa es basteix, també, en unes línies de força que fan contrabalançar l'un amb l'altre cada vegada els dos versos senars i els dos parells. Així, *cims* i *zenit* → *mar*, als dos senars, asse-nyalen l'extrem més encimbellat tant com *escòrrecs* i *ponents* apun-ten cap al nivell més enclotat. Alhora, però, tots plegats s'iguen al mateix raser categorial: *morents* i *cedra*, *broms* i *quitranós*. Mentre que els dos versos parells delimiten la condició en què es troben aquells que creixen de l'humus, *ceps* i *algues*. Amb això, tanmateix, es desembroma l'horitzó que segella un «clos» específic, aquell els límits del qual són els cims de «l'alta serra» i «la mar» —per dir-ho en paraules del sonet 36 de *Sol, i de dol*—, breu, de Catalunya. Talment que ara es patentifica un avís: en el moment en què Catalu-nya està a punt d'assolir el seu zenit uns negres averanys es congrien al seu llindar.

b) És en apariar, a llur torn, els dos versos parells de la primera estrofa, que se'ns desbrossa el terreny on s'arrelen els «ceps» i les «algues». I és que els dos gèneres tipificats aquí pels dos substantius es nodreixen d'una mateixa saba, la de les valoracions morals, que aporten *indòcils* i *obsè*. I si és plausible la hipòtesi que ens ha per-mès interpretar el segon vers —vegeu nota 2—, llavors caldria ad-metre com a més probable que *l'obsè brotonar d'algues, tendra*

reitera el caràcter insubmís d'uns i altres.⁸ Els *ceps*, en aferrar-se a la dura terra, es rebel·len contra un destí nocturnal i, així, s'apropien un terreny determinat, el terror propi. Aquesta apropiació terrenal, però, no seria completa si no s'agregués l'altre paisatge, el marès, que, per contrast i gràcies a les *algues*, integra l'enter d'**aquest** país determinat.⁹ Car terra i mar condicionen i possibiliten cada vegada l'àmbit tutelar d'una existència que estigui «aquí». Amb tot, la relació amb aquest àmbit no és mai simple, com no ho es mai tampoc la que s'estableix entre els dos elements bàsics de tota comunitat: el sexe masculí i el femení. Llur relació inextricablement antagònica, i per això recíprocament complementària, és un dels fonaments dels costums i, com a tal, és a l'origen de les valoracions ètiques. Aquestes, a llur torn, empenyen a prendre partit cada vegada a favor o en contra d'elles. La posició presa al respecte reparteix cadascú per l'escena pública i, així, tothom es comprèn no tant relativament al lloc que ocupa com, més aviat, relativament a qui s'oposa. Llavors, l'oposició és estigmatitzada com a obscena. Això és el que fa el sentit comú amb allò que s'amaga sota el vel de les *algues* i de llur *brotonar*. I és en aquesta mesura que el poeta se li contraposa. Ell reivindica l'obsenitat i la indocilitat del que creix i vegeta afermat al seu medi elemental. Però el medi més elemental de l'humà és sempre històric. O protohistòric. Així, la terra maresa a què es mantenen fidels *ceps* i *algues* és el maresme primari de la història d'**aquest** poble. D'ella, en neix la dolça confiança en l'esdevenidor, que, en tant que ja originàriament esdevingut, es retroté sempre en reserva i, així, atorga tot possible. Mentre que per al sentit comú, abstret en allò que té merament davant, el futur és un marasme de dolors.

Abans de passar a la tercera qüestió, ara podem respondre al reclam que ens requeria en topar amb la cruïlla que forma *zenit* amb *destí* i *espai*. Era la distància metafísica que s'obria entre la profunditat geològico-temporal dels *escòrrecs-avencs* i l'altura històrico-espacial del *zenit*. Aquests són els extrems liminars a l'interior dels quals es dilata la dimensió on tot estar «aquí» pot trobar el seu lloc en la xarxa de latituds i longituds que li són pròpies, això és, la possibilitat per al poble d'**aquest** indret d'apropriar-se el seu «propi»

destí. I és que només en la mesura que l'assumeixi com a propi, podrà accedir a l'espai mundial on es decideixen les sancions que conformen les èpoques de la humanitat.

c) El travament entre les dues parts del poema s'efectua a dos nivells. L'un, l'afectiu interpersonal i, l'altre, el conceptual col·lectiu. Pel primer, ens veuríem conduïts a interpretar el poema com l'exposició de dos punts de vista irreconciliables, el del poeta i el de la seva interlocutora, amb una imprecació final carregada de fatalitat i desesper. Pel segon, el poema apareix com un quasi debat entre el poeta i la personificació ideal d'una entitat històrica, probablement Catalunya, seguit d'una increpació que li adreça en el sentit de fer-la sortir del seu error. Ambdós nivells, però, se sobreposen en una unitat perfectament cohesionada, en què la interlocutora aplega en si la paradoxa de l'universal particular, per dir-ho en paraules de Sartre. És irreductiblement ella mateixa i, ensems, és iterativament molts altres. Però també tot col·lectiu històricament fonamentat, tot poble, es guanya així el dret de conservar la seva identitat al costat de les altres nacions. Semblantment, però, li cal el dol per superar els avencs més obscurs del temps.

MANEL CARBONELL

NOTES

1. Això és el que Foix ens explicà arran de la primera traducció que havia fet d'un poema de Paul Éluard i que restituïrem en la seva separació estròfica original quan l'aplegàrem en les *Versions de Paul Éluard* a «Els Marges» 31, 1984.

2. Potser aquesta relació es farà més plausible si escoltem tot aquest vers en referència a un dels «noms propis» més permanents per a Foix: Blaise Pascal. Cf. per això l'article «Permanència de Pascal», aparegut a «La Publicitat» del 22 d'agost del 1935, recollit a *Obres completes, IV, Sobre literatura*

i art, p. 109. «La nit en foc» amb els (seus) «ceps indòcils» recrea la imatge pascaliana de la canya (cep) que en la nocturnitat (la nit) de l'existir pensa i sospesa la seva solitud i, així, s'abranda (en foc) i es revolta (indòcil) contra tal destí.

3. Fem servir aquest terme en el sentit que l'aplica John Robert Ross per provar la seva hipòtesi que tota oració declarativa és en el fons una subordinada a una de principal sobreentesa, el verb de la qual és de la classe que J. L. Austin classificà com *performatives*. Ross, J.R. *On Declarative Sentences*, dins JACOBS, R.A.; ROSENBAUM, E.S. *English Transformational Grammar*, Waltham (Massachussets), 1968. Una resta d'aquestes oracions foren adverbials del tipus «òbviament», «és clar», etc., que es caracteritzarien ortogràficament per haver d'aparèixer entre comes, com ara *tendra*. El fet, tanmateix, que aquest mot aparegui escrit amb *a* final assenyala el seu sentit adverbial. Llavors cal preguntar-se si modifica el verb performatiu elidit o si s'adhereix a l'infinitiu substantivat. Això faria que haguéssim de llegir aquest vers com: «jo et dic tendra(ment) a tu que el brotonar d'algues que per a tu i per a mi és obscè és per a mi dolç i per a tu dolorós»; o com que el brotonar d'algues és, per al poeta, tendre (les algues brotonen tendrament), en tant que, o precisament perquè, és obscè, i, per tant, que és el seu caràcter d'obscè allò que el fa dolç (*tendra* → *dolç*), per a ell, i dolorós, per a ella (la *vestal* → *obscè*). Tot i que l'hàgim de mantenir en la seva ambigüitat intrínseca, sembla, però, més «natural» deixar-nos dur per la segona opció.

4. Per posar només una precisa explicació de la força d'aquesta figura gramatical, reconeguda tradicionalment com una de les més directes i, doncs, més universalment practicades per la poesia: «el valor estilístic bàsic de l'aposició rau en el fet que es pot establir una connexió sense la necessitat lògica d'una conjunció gramatical: l'aposició, com a tret de l'organització lingüística, eleva la compactesa de l'expressió» (John Margetts, «Nelly Sachs's 'Fahrt ins Staublolse'», dins «*The Modern Language Review*», July 1978, p. 554).

5. Un altre camí, i no pas perdedor!, ens hauria de fer descobrir que l'ús dels guions té una funció eminentment indicativo-emfasitzadora i, per tant, no necessàriament sempre idèntica. El primer tindria un caràcter parentètic i es tancaria amb el punt d'admiració després d'*Ombra*. El segon, en canvi, serviria per a subratllar expressament l'abrupta contraposició d'allò que respecta a la primera persona (*per a mi*) en relació a allò que escau a la segona persona (*per a tu*). Tanmateix aquesta direcció no ens guia per topants divergents de les altres, ans ens fa convergir a la mateixa eixida.

6. O més precisament, per dir-ho amb les paraules amb què arriba al seu terme l'himne que el gran romàntic de Suàbia dedica al Rin, la «uralte Verwirrung», la confusió primigènica; cf. Friedrich Hölderlin, *Himnes*, Quaderns Crema, Barcelona, 1981, p. 77.

7. Vegeu els poemes publicats aquest any a «*Quaderns de poesia*» i a l'*Antologia general de la poesia catalana*, de M. de Riquer, J. M. Miquel i Vergés i J. Teixidor, Barcelona, 1936, (cf. Joaquim Molas, *La literatura catalana d'avantguarda, 1916-1938*, Antoni Bosch editor, Barcelona, 1983, pp. 228-236), i incorporats, amb notables modificacions, a *On he deixat les claus...* i a *Desa aquests llibres al calaix de baix*. Arran d'aquesta recuperació, però, s'imposa un interrogant: és que l'estil menys resolut i el to més discursiu del poema que havia publicat el 30 d'octubre de 1932 també a «La Publicitat», i que reproduïm ara a la secció de Textos al costat del poema que tractem, són la raó i la causa que Foix desistís de retenir-lo? I, llavors, què passa amb «Avencs obscurs»?

8. Per veure la profunda afinitat entre «ceps» i «algues» només cal atendre el desplaçament exercit sobre «brotonar»: són els arbres i els ceps, els que brotonen, no pas les plantes, ni les algues.

9. És el que ja manifesta plàsticament el «Poema de Catalunya», publicat a «La cónsola», II, el 1920 (cf. Joaquim Molas, *Op. cit.*, p. 214).