

ELS POETES DE L'ANY: QÜESTIONS MÈTRIQUES

ROSSELLÓ-PÒRCEL, VILLANGÓMEZ, ESTELLÉS, ESPRIU

Josep Bargalló Valls

Aquest 2013 ve farcit de commemoracions literàries dedicades a poetes. Si ens limitem a les que tenen un caràcter institucional, quatre «anys»: l'Any Espriu (convocat pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya amb el suport de la CCMA i l'Ajuntament i la Diputació de Barcelona), l'Any Rosselló-Pòrcel (per la Universitat de les Illes Balears, l'Obra Cultural Balear i l'Institut d'Estudis Catalans), l'Any Villangómez (per l'Ajuntament d'Eivissa i l'Institut d'Estudis Eivissencs) i l'Any Estellés (per l'Acadèmia Valenciana de la Llengua). Tres —els tres primers— són centenaris de naixement: el 1913 va dur una bona collita: a Espriu, Rosselló-Pòrcel i Villangómez hi podríem afegir Joan Teixidor i Joana Raspall —l'autora, sortosament, encara en plena producció. A Estellés se'l recorda pel vintè aniversari de la seva mort.

Els quatre poetes protagonistes d'aquest 2013 tenen punts en comú —més enllà dels estrictament cronològics—, però representen, certament, estètiques literàries prou distintes. L'aproximació a alguns dels seus trets mètrics més rellevants en pot ser un dels punts de vista. Així, tot i moure's per una certa avantguarda, per un noucentisme específic o per un realisme abassegador, tant Rosselló-Pòrcel com Villangómez i, fins i tot, Estellés, van fer del sonet un dels seus vehicles lírics més definitius.

El sonet català, que s'havia deixondit després del Barroc i que, en el XIX, a diferència del que havia succeït en la poesia francesa i en d'altres líriques romàniques, no havia esdevingut vehicle de modernitat i del nou llenguatge del simbolisme —ni tan sols una forma valorada o utilitzada amb certa habitud—, va viure un primer esclat a inicis del segle

XX, de la mà d'autors singulars, a mig camí del modernisme i l'avantguarda, com ara Jeroni Zanné o Gabriel Alomar. De manera gairebé immediata, Josep Carner el va prendre com la forma predilecta del noucentisme, especialment en les seves primeres generacions.

Per això, no ens ha d'estranyar que Rosselló-Pòrcel, Villangómez i —en menor mesura— Estellés fossin sonetistes —en el sentit de prendre aquesta forma com a pròpia, tot i que els seus models de sonet fossin tan diversos com la seva estètica i les seves influències.

1. *El sonet a l'obra de Bartomeu Rosselló-Pòrcel*

El mallorquí Bartomeu Rosselló-Pòrcel (1913-1938) va morir, de tuberculosi, en plena guerra. Aquesta mort prematura va estroncar una obra que s'albirava esplendorosa, la d'un poeta singular i renovador, aïllat de l'estricta tradició mallorquina. I un poeta de lectura actual i actualitzada.

Sonetista convençut, malgrat l'escassetat obligada de la seva obra va assajar-ne una àmplia varietat, des de la mateixa estructura —del classicisme petrarquista a noves fórmules estròfiques— fins a la rima —del cànon consonàntic a l'assonància i els versos blancs—, amb un repertori que és una bona síntesi de la diversitat formal producte de la tradició —la petrarquista i la barroca— i les innovacions simbolistes i avantguardistes.

Ho podem veure en el seu primer poemari, *Nou poemes* (1933), llibre on va incloure dos sonets, un de clàssic i en decasíl·labs:

Quan ella dorm el gaudi somnolent
del vell jardí vibrant de flors i nit,
passant per la finestra sóc el vent,
i tot és com un alenar florit.

Quan ella dorm i sense fer-hi esment
tomba a les grans fondàries de l'oblit,
l'abella só que clava la roent
agulla —fúria i foc— en el seu pit.

La que era estampa, encís i galanor
i moviment ambigu, és plor i crit.
I jo, causa del dol, de la dolçor

en faig lasses delícies del pecat,
i Amor, que veu, ulls closos, el combat,
s'adorm amb un somriure embadalit.

i, l'altre, un sonet anglès amb estrambot d'un segon díctic de versos blancs, una mostra, doncs, de varietat innovadora, incloent-hi la brevetat de les frases i l'absència gairebé absoluta de verbs. Es tracta d'un sonetí —un sonet de versos curts— escrit en hexasíl·labs, que segueix el model anglès —tres quartets i un apariat (4+4+4+2)—, amb l'afegit prou inusual en aquest model d'un estrambot —una cinquena estrofa, que és un altre díctic (i +2). Els setze versos són blancs, sense rima. El resultat és un poema vibrant, descriptiu, sensual:

Domini del moment.
Superació d'angoixes.
Seny de minuts. Traspàs
de claredats subtils.

Plena vibració.
Seguretat del veure.
Gosadia d'instant.
Ceptre de decisions.

Presència en ritme. Cos
de paraules precises.
Lluminària en flagell
damunt ombres passades.

Horitzontal de vents
en la carrera immensa.

Fletxes —camí del cel—
fan exèrcit de puntes.

El Quadern de sonets

L'any següent, el 1934, Rosselló-Pòrcel publica un segon volum, *Quadern de sonets*, també breu. Ambdós llibres —en edició no comercial, de cent exemplars cadascun— van ser considerats per la crítica com a poemaris de joventut, de formació. Però, això no és ben bé així, almenys en el cas d'aquest segon llibre: ja es tractava de l'obra d'un poeta certament sòlid, malgrat que només tingués vint-i-un anys.

A *Quadern de sonets* Bartomeu Rosselló-Pòrcel hi recull onze sonets, tradicionals en la forma estròfica uns, més innovadors pel que fa a la rima fonètica d'altres: hi notem una clara preferència, en alguns, pels versos blancs —sense rima— i l'assonància i, en d'altres, per la rima encadenada als quartets. Tots presenten la separació estròfica tipogràfica tradicional, tret d'un que és imprès sense separació i d'un altre que és plantejat en forma de dos díctics, un quartet i un sextet. Vegem l'estructura estròfica i de rima dels onze sonets:

- set són canònics, és a dir, dos quartets i dos tercets de rima consonant, dels quals: cinc presenten quartets de dues rimes encadenades: ABAB ABAB, amb diversitat de combinació als tercets (CDE CDE, un; CDC CDC; dos; CDC DCD; un; i un altre CDE EDE, és a dir, les fórmules petrarquistes més usals als tercets); un, quartets de dues rimes creuades: ABBA ABBA CDC CDC; i un altre, quartets de quatre rimes creuades: ABBA CDCD EFD GEF.
- dos mantenen l'estructura de dos quartets i dos tercets, però es formulen a partir del sonet continu —és a dir, d'una sola rima—, tot i que amb variants respecte a aquest model, poc habitual però també clàssic, i amb predomini de l'assonància —tret simbolista. Els veurem més detingudament.
- un —que també veurem— no presenta cap separació estròfica tipogràfica, combina versos blancs amb assonants a partir d'una estructura que permet distingir dos quartets i dos tercets però que no segueix cap sistematització tradicional, tot i que també recorda el sonet continu: AAAA BABA –A– AAA
- i un altre, finalment, és plenament innovador pel que fa a l'estructura estròfica —seguint, doncs, les petjades del simbolisme més radical i de l'avantguardisme— i adopta la forma 2+2+4+6, és a dir, divideix el primer quartet clàssic en dos díctics i agrupa els dos tercets en un sextet, amb versos tots ells blancs.

Pel que fa al metre, amb una clara opció pel polimetrisme —també d'influència simbolista i gens clàssic—:

- quatre són escrits en heptasíl·labs
- dos en alexandrins
- dos en decasíl·labs
- dos en octosíl·labs
- i un en hexasíl·labs

Entre els que no segueixen els esquemes més tradicionals, hi ha els sonets continus. Com aquest sonetí en heptasíl·labs, que alterna versos blancs i versos d'una única rima assonant, amb una estructura simètrica però poc convencional (–A–A –A–A –AA –AA):

LEDA

L'aigua rissa un aire fi
 —estrofa de blaus, carícia—
 i acusa sedes recents,
 presó de llunes fingides.

Sobre el cristall, una obaga
 divina fressa lasciva.
 Ones i plomes en flagell.
 Nervi de roses. Enigma.

Marbres de l'instant s'encenen
 vora la fuga imprevista.
 Pompa, silenci, fatiga.

Corba de blancs i d'espines.
 L'escenari entremalia
 la procacitat maligna.

Amb algun regust noucentista en el to, certament, els sonets de Rosselló-Pòrcel ressegueixen el camí de la metàfora contundent, el colors i els sentits de la subjectivitat del jo poètic. És el llenguatge innovador —radicalment modern en la poesia catalana— que Rosselló-Pòrcel fa servir per a la seva reivindicació d'una imatgeria d'arrel barroca. Al costat, un altre cop, d'un formalisme que lliga amb les innovacions simbolistes i

avantguardistes, com en aquest altre sonet en heptasíl·labs assonants. També es basa en el model continu i presenta una altra variant –una segona rima aïllada al tercer vers de cada quartet, amb la fórmula AABA AABA AAA AAA:

BROLLADOR

L'Àngel desinfla les galtes
i encén les flames de l'aigua,
entre ficcions d'incendi
i polèmica de nacres.

Quin cristall trenca les llàgrimes?
Quina espasa entre les albes?
Fina estructura de l'èxtasi.
Calitja de porcellana.

Perla viva, branca clara,
entre les ombres més càndides,
catedral de clarianes.

Entre perles de cascada
i diamants implacables,
l'agonia de les aures.

Amb tot, aquest altre sonetí —sense separació tipogràfica estròfica i que conté aquella inhabitual combinació de monorims assonants amb una segona assonància i amb versos blancs que ja he apuntat—, és, possiblement, el més reeixit de tot el llibre:

INICI DE CAMPANA

Inici de campana
efímer entre els arbres
—fora porta— de tarda.

La pols dels blats apaga
un or trèmul en punxes
blanquinoses de plana.
L'àmbit vincla i perdura
comiat d'enyorances
d'avui mateix. Desvari
de vies solitàries.
Argila i calç. Finestres
de la casa tancada,
quan torno, d'horabaixa
girant-me adesiara.

Popularitzat per la cançó de Maria del Mar Bonet i dotat d'una força extraordinària, subratllada pels adjectius, les frases breus i contundents i els encavalcaments relligats, Pere Ballart en va remarcar aquests components:

Així, l'*incipit* —tres versos que, isolats, podríem prendre per un d'aquells haikús de Basho— ens mostra com és l'inesperat so de les campanes enmig de la tranquil·la atmosfera de la tarda allò que irromp en l'ànim del poeta i el deixondeix. [...] És significatiu el predomini de les frases nominals, sense il·lació sintàctica, justificable pel caràcter simultani del que ha caçat el cop d'ull: així com el calidoscopi no connecta les imatges que reté, que tot just emmagrama, un text com aquest no pot sinó avançar asindèticament. Cal notar alhora com el recurs sistemàtic a l'encavallament produeix un notable efecte de suspensió (vegeu l'«apaga» i sobretot el «perdura» que la pausa verbal deixa en l'aire), un efecte que la brevetat del metre usat encara accentua més.¹

El neobarroquisme

El 1938, amics seus —entre els quals Salvador Espriu— li editaren, com a obra pòstuma, *Imitació del foc*, que conté tres sonets. Havia de ser el seu primer llibre destinat a la difusió normal i sortí, en canvi, després de la seva mort i ja en plena guerra —això sí, amb

¹ Pere BALLART. *El contorn del poema*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, p. 140

pròlegs de Gabriel Alomar, Carles Riba i Antoni Maria Sbert. Per això, el seu coneixement i el seu reconeixement no s'inicià fins ben entrada la postguerra, i a partir de les noves generacions.

Imitació del foc és el moment àlgid de la lírica de Rosselló-Pòrcel i on s'evidencia més clarament el seu neobarroquisme, amb la reescriptura dels models catalans, i més en concret de Francesc Vicent Garcia. El llibre el lliga, també, amb la *Generación del 27*, Garcia Lorca en especial, i el seu neopopularisme. *Imitació del foc* deixa entreveure, a la vegada, influències de Gabriel Alomar —de *Columna de foc*— i encara de Baudelaire, Valéry i d'altres simbolistes francesos. Aquestes paraules de Palau i Fabre ens serveixen per entendre la seva justa mesura:

Imitació del foc va aparèixer just en el moment que calia per a salvar-nos. Si aquesta obra, aparentment no engatjada, va servir-me i va servir a una generació d'universitaris —la dels anys quaranta— a desgrat de no contenir cap himne patriòtic, ni cap discurs polític, ni cap indicació doctrinal precisa, és perquè va molt més enllà de l'engatjament formulari o formulat, molt més enllà del discurs. És perquè, a causa del nou concepte de la identitat que el llibre involucra, a causa de l'expandiment de la personalitat i de la consciència que els poemes impliquen, suscita i exigeix unes estructures mentals i socials totalment oposades a les dels anys quaranta: la de la diversitat enfront del monolitisme, la de la llibertat enfront de la subjecció, la del gaudi enfront de la maceració.²

En aquesta voluntat de diversitat i de gaudi, podem situar la reivindicació que Rosselló-Pòrcel hi efectua de Francesc Vicent Garcia. Prenent com a hipotext un conegut sonet del Rector de Vallfogona —en una relació d'hipertextualitat declarada—, Rosselló-Pòrcel construeix un magnífic poema:

A UNA DAMA QUE ES PENTINAVA DARRERA
UNA REIXA EN TEMPS DE VICENÇ GARCIA

Amor, senyor de l'àmplia monarquia
que publica el clavell i el foc proclama

² Josep PALAU I FABRE. *Quaderns de l'Alquimista*, en *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*, Galàxia Gutenberg, Barcelona, 2005, p. 784

en l'ardor de la galta i en la flama
de l'exaltació que l'aire cria

els cabells de finíssima atzabeja
en el combat de vori que pentina
perú de lliris i de llunes mina,
ornament de les neus, dels ors enveja,

treu de la reixa, i que la saborosa
feina del bes, batalla graciosa
del córrer d'unes cames despullades,

deixi les verdes herbes alterades.
Oh desmai en les tiges onejants
de marbres, ceres, roses bategants!

Captivat pel lirisme de Rosselló-Pòrcel, un altre poeta mallorquí, Jaume Vidal Alcover, va subratllar-ne la bellesa:

He qualificat el sonet de bell, i l'hi trob: és ple de suggeriments sensuals, de colors i de formes de la natura; hi ha el triomf d'un dels elements primaris, el foc, en el primer quartet, i s'hi anomena pròpiament i com a clavell, ardor, flama i exaltació; hi ha el paral·lel antitètic atzabeja, vori i llis, llunes en la segona; hi ha el moviment lúdic de l'encalç amorós en els quatre versos que segueixen dels tercets; i, en fi, una cloenda passional amb el cos, definit com a marbres, ceres i roses que bateguen, dins un camp que suposam sembrat de blats o d'ordis. Tot això és bell, és suggerent, és atractiu, és poètic.³

Els sonets de Rosselló-Pòrcel, doncs, a més de significar la primera reivindicació contemporània del nostre Barroc, arrodoneixen la visió del sonet català als trenta primers anys del segle XX: des de la seva recuperació per a la poesia moderna fins a la diversitat de propostes formals —de les més clàssiques a les més modernes i avantguardistes. Una varietat que podem trobar en la seva mateixa obra, el bellíssim preludi d'un poeta vital assetjat per la mort.

³ Jaume VIDAL ALCOVER. *Estudis de literatura catalana contemporània*, Universitat Rovira i Virgili/ Universitat de Barcelona, 1993. p. 322-323

Les morts de la guerra i la pròpia mort, com en aquest altre sonet canònic *d'Imitació del foc*:

RONDA AMB FANTASMES

Les filles del silenci present i vigilant
em porten sempre a la perversa llunyania,
saben el meu espant, el meu instant d'espant,
d'isolament, malenconia i agonia.

Oh ciutat dels terrors! Entre les avingudes
estèrils —arbres lívids de la tardor!— viuré
l'hora impura de les aspres angúnies mudes,
amb la por de morir tot sol en el carrer.

Terror entre les sales buides, quan veig el llit
amb el mort, viu entre els llençols, i serenades
a la plaça, i remor de ganivets, enfora,

més terrible per tantes coses endevinades
durant la fuga, per les fosques, allà on plora
l'esquelet mossegat pels gossos de la nit.

2. *El sonet a l'obra de Marià Villangómez*

L'obra de l'eivissenc Marià Villangómez (1913 - 2002), sovint massa poc valorada per la crítica del Principat, és fonamental tant en l'evolució de l'ús del sonet en la nostra literatura com en la recepció moderna de poetes d'altres literatures.

El traductor

Com a traductor, va dur al català poetes simbolistes —*De Baudelaire a Supervielle* (1958) —, poetes diversos en francès i en anglès —*Versions de poesia moderna* (1971) i *Noves versions de*

poesia anglesa i francesa (1977)—, així com, entre d'altres, volums de Laforgue i de Yeats. De fet, a mitjans anys seixanta deixà d'escriure poesia pròpia i es dedicà de ple a les versions de poesia estrangera. Per entendre aquesta ingent dedicació, podem esmentar que, en les seves *Obres completes*, les versions de l'anglès, del francès, de l'italià i d'altres llengües, entre les quals el castellà, ocupen gairebé set-centes pàgines. La nòmina dels poetes versionats per Villangómez és immensa i impressionant.

Molts dels poemes que Villangómez va traduir van ser sonets, perquè molts dels poetes que va triar per versionar havien estat uns grans sonetistes: Shakespeare, Donne, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats, Spender, du Bellay, Ronsard, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Mallarmé, Supervielle, Verlaine, Apollinaire, Éluard, Desnos, Dante, Leopardi, Góngora, Quevedo, Alberti, Cernuda... Joaquim Mallafrè (en l'article «Les traduccions de Marià Villangómez», publicat a *Marià Villangómez: Sessió en memòria*, Institut d'Estudis Catalans, 2004) remarca l'especial predilecció del poeta eivissenc per oferir-nos versions de sonets i apunta que, sonetista com era ell mateix, és en la forma en què se sent més còmode. I ens en dona un exemple: la traducció d'un sonet de John Donne:

*Death be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadful, for, thou art not soe
For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow
Die not, poore death, nor yet canst thou kill mee.
From rest and sleepe, which but thy pictures bee,
Much pleasure, then from thee much more must flow,
And soonest our best men with thee do goe,
Rest of their bones, and soules deliverie.
Thou art slave to Fate, Chance, kings, and desperate men,
And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell,
And poopie, or charmes can make us sleepe as well,
And better than thy stroake; why swell'st thou then?
One short sleepe past, we wake eternally,
And death shall be no more; death, thou shall die.*

que, en la versió de Villangómez, fa:

No t'altivis sentint-te anomenar
poderosa i temible, Mort: no ho ets.
Car aquells que tu creus per tu desfets,
no moren, pobra mort, ni em pots matar.

Del son, només el teu retrat fingit,
molt goig en ve; de tu, encara més segur.
I més prest els millors se'n van amb tu,
descans de l'os i vol de l'esperit.

Serva d'atzars, fets, reis, desesperats,
amb malalties vius, guerra i verí.
Herbes i encants ens poden fer dormir
més que els teus cops. Per què, doncs?

Un son breu, despertem a eterna sort
i la Mort ja no hi és. Moriràs, Mort.

En ambdós casos, versos decasíl·labs i rimes creuades, com fa veure Mallfrè: lleialtat a la forma original, doncs. Ara bé, també ens podem adonar que, mentre Donne utilitza la fórmula que es coneix com la del sonet de Milton —una de les imperants a la poesia anglesa del XVII—, Villangómez fa servir la del més canònic sonet shakespearà. És a dir, la rima original del poeta anglès té l'estructura ABBA ABBA CDDC EE, mentre que la de la versió de Villangómez és ABBA CDDC EFFE GG.

Mallfrè mateix retreu, també, la traducció de Villangómez dels primers versos d'un altre sonet, el famós *Bright star* de John Keats:

Bright Star, would I were steadfast as thou art!
Not in lone splendour hung aloft the night,
And watching, with eternal lids apart,
Like Nature's patient sleepless Eremite,
The moving waters at their priestlike task
Of pure ablution round earth's human shores...

que per Villangómez és:

Brillant estel! Com tu, qui pogués ser immutable!
No que vulgui espitllar, suspès damunt la nit,
sol, i observar amb ulls fixos —així com l'incansable,
desvetllat, eremita de l'espai infinit—
les aigües que caminen com practicant un rite
d'ablució a la terra de ribatges humans....

i la compara amb la corresponent de Marià Manent:

Com tu jo fos constant, estrella clara!
No un brillar solitari de la nit
i vigilant, obertes per sempre les parpelles
—talment de la natura l'ermità sense son i pacient—,
com fan tasca de clergues les aigües movedisses
tornant pura la terra als ribatges humans..

Villangómez —conclou Mallafrè— és molt més fidel a l'original. I el resultat és, si més no, idènticament líric.

El poeta

L'escriptor eivissenc, però, no fou només un excel·lent traductor de poesia, fou, també, un gran poeta. I un magnífic sonetista, adepte, en el seu cas, de les formes més clàssiques:

EL MEU PAS COM EL VOSTRE

Ahir. Vells versos. Meus? Com la despulla
d'un naufragi, els tinc ara entre les mans.
Estelles dels erectes cels d'abans,
un baf estrany de sentiments els mulla.

El secret d'un tarda qualsevulla
vinclava sobre els mots signes llunyans.

Dispersió sense retorn de tants
vols de què creia la cançó curulla.

D'un grapat d'aire vet aquí el no-res.
Volia dir-vos... La claror il·lusòria
busqueu al vostre cel o a la memòria.

El pas dels homes és mortal, encès.
De flama i pols el vast tresor. Oh cendra
feliç del verb si un cel llunyà hi pot prendre!

Villangómez va començar, en la grisor del franquisme, amb dubtes sobre quina havia de ser la seva llengua literària —*Elegies i paisatges*, és datat entre 1933 i 1943, però no fou publicat fins el 1949, mentre que *Sonetos mediterràneos* és de 1945—, però aviat es decidí pel català com a llengua d'expressió literària. A *Terra i somni* (1948), el seu primer poemari editat en la nostra llengua, Villangómez hi inclou —entre d'altres— la sèrie «Poemes del Port»: set sonets anglesos, tots en decasíl·labs i amb l'estructura més ortodoxa, shakespeariana: sis rimes als quartets i un díptic apariat. Són, també, unes visions plenes de color, força i lirisme que tenen el port de la seva ciutat d'Eivissa com a nexa comú:

PORT A 172 MILLES

Com endut per la brisa, el pensament
dins teu recalca, port de ma infantesa,
oh cada jorn davant mos ulls estesa
planura, sota un aire ja impotent

per a torbar un repòs que vol ser idil·li
amb la corba ribera, tendra mà
que amb manyac abandó deixa la mar
a una terra amorosa. Un sol navili

per a la joia basta de l'estoig
si, com la flor els pètals, obre al dia

les veles: el silenci i l'harmonia
—no un afanyat traüt— és el teu goig,

port, espill de l'atzur!... Alta, escalona
la vila els seus esguards, del cel a l'ona.

El gran llibre de Villangómez, el que li obre les portes de la seva recepció fora de l'illa, és *Sonets de Balansat*, premiat, el 1955, en el certamen literari de Cantonigròs, cabdal per a la poesia catalana de postguerra sota l'empenta de Joan Triadú. El llibre contenia 44 sonets, tots en decasíl·labs, la majoria seguint el cànon clàssic, petrarquista (és a dir, dos quarts de dues rimes ABBA ABBA i dos tercets de dues o tres rimes, amb estructures com CDD CDD, CDE CDE, CDC DCD, CDC EED...) i alguns de maròtics (amb la fórmula dita de rima francesa ABBA ABBA CCD EED). Cal fer notar aquesta aposta pels models de sonet més canònics: Villangómez només farà servir en la seva producció pròpia les fórmules més ortodoxes —el sonet petrarquista, el shakespearia i el maròtic—, sense endinsar-se en cap de les estructures de sonet —ja siguin medievals, barroques o modernes— que presenten un nombre distint als catorze versos o juguen amb fórmules de rima diverses a les tradicionals —i això que, com a traductor, va fer acarar-se a poetes del Barroc espanyol o del XIX francès que sí que les van utilitzar.

Joan Triadú, precisament, va subratllar el pes específic de *Sonets de Balansat* en la poesia catalana dels anys 50 a partir de l'alta qualitat d'uns sonets que se centren en la fusió, assenyalada pel mateix poeta, entre el *com* i l'essència interna del poema —el *què*:

Sonets de Balansat sembla que ens vulgui fer pensar que el sonet tingui la funció de dir en poesia allò que no es pot dir d'una manera tan lingüísticament cruel amb prosa. Això foren per a Shakespeare els seus «Sonets». Carles Riba havia presentat en aquell mateix certamen de Cantonigròs, quatre anys abans, el recull inèdit *Vint sonets*, que, ampliat, passaria a anomenar-se *Salvatge cor*, i J. V. Foix, també allí present, havia reunit a *Sol, i de dol* sonets escrits des del 1913, any de naixement del nostre poeta.⁴

⁴ Joan TRIADÚ. «Anotacions en el record i sobre *Sonets de Balansat*», a *Marià Villangómez. Sessió en memòria*, p. 18.

Balansat és un lloc concret d'Eivissa, el clos familiar del poeta, però també la denominació que tria per a la seva construcció mítica de la illa:

ILLA FIDEL

No torbaràs la terra que jo veig,
ni tan sols al seu lloc a on guiada
és la nau, viatger. Una altra alenada
m'afavoreix el rumb, bé de llebeig,

bé de gregal, més pura. Abstret passeig,
dintre meu, per una illa treballada
i ja en saó. I la túnica daurada
no es desclou sense un llarg, dur malaveig.

No trobaràs la pedra que s'arrela
en quaranta anys de somni i de desig
i floreix en uns cims de poesia.

L'aire que hi duu coneix sols una vela.
Veuràs el puig, el solc, l'arbre... I jo, enmig,
altra llum dins la llum, més fèrtil dia.

Hi predomina el paisatge, però també la reflexió vital i literària, l'anàlisi intel·lectual i profunda d'aquest entorn natural i humà:

TOT EL QUE NO DIRÉ

Però els llavis del vers són també muts.
Proven ara i adés —ales ardides
i pures— d'aixecar-se. Ai, estremides
clarors als ulls d'ocells alts i absoluts,

on s'eixamplen els plecs dels camps caiguts
i les ones de blau aprofundides!
El món, dins el sonet, hi té unes mides
i els moments hi són falsos, cecs o eixuts.

El vell record no sembla que hi respiri.
S'ha esbravat el meu somni entre el paper.
Els poemes són creus de cementiri.

Tanta d'absència, avui, busqui recer,
per sempre, al vers. Tot el que no diré,
tot el que no he dit, vull conduir-hi.

Una cosa i l'altra les trobem en el que potser és el millor sonet del recull, aquesta única frase sintàctica, allargassada estrofa rere estrofa, arrelada en el somni:

EVOCACIÓ DE BALANSAT

Ara lluny dels teus marges i senderes,
mentre espero tornar al silenci espès
amb fonts, renills, veus llargues de pagès,
vent als arbres i agudes primaveres,

oh Balansat de somni, ben properes
voldria al solc del vers noves mercès,
incert delit i tempestat de res,
llum d'absència en les hores fugisseres,

alt repòs sobre pàgines i passos,
antics ressons que al cor arriben, lassos,
el meu to just seguint el puig i l'hort,

la nit que es clou com rera el primer dia,
la pluja, els clars ocells de l'alegria,
l'amor, la solitud del desconhort.

S'hi reconeix la petjada de Carles Riba, el mestre, sens dubte, però també la dels altres poetes, com ara Antonio Machado —dos poetes a qui Villangómez dedicarà alguns dels seus sonets.

La seva poètica continuà construint-se a partir de la reflexió i la introspecció, i tenint el sonet més clàssic com a forma d'expressió. En aquest continu devenir, tenim els sonets de *La Miranda* (1958):

DE SOBTE CLARIVIDENT

Ni tan sols el meu vers no estranyarà
tardor, crepuscle, pluja, Sant Miquel.
Era una boia errant sobre el pinar;
una entelada claredat pel cel

i tolls enllà; la pluja que es desfà
i busca, fonda, sota el fang, l'arrel:
el vent, més gran que pluja, quasi humà,
sonor en l'arbre i als espais fidel;

el camí llarg, tristíssim, més tot sol
amb l'única vianant que sens ningú;
la nit que arriba amb ample, negre vol...

Però ho estranya l'ànima, un moment.
Això és el món, el dia? Aquest ets tu?
Rar en l'absurd, desavesat, absent.

I de *Declarat en el vent* (1963):

Som massa de la terra, si ens domina
l'amor, i ensems massa d'un cel estrany,
i així, amb tot aquest greu i obscur afany,
ens trobem submergits dins una mina

estreta, que és un regne on boca o sina
o braços són la serra, el riu, l'estany,
on un minut pren el valor d'un any,
on íntima la fosca s'il·lumina.

Som de terra, de cel, d'amor, esferes
dilatades, i així ens sentim petits,
esclaus en curt enclòs, tu i jo fronteres

del nostre feu intens de flama i pits.
T'estimaré amb mots greus, vers tu encongits,
perduts sota un poder d'altres banderes.

L'obra de Marià Villangómez, que manté un cert realisme històric i, també, una certa relació amb l'Escola Mallorquina, no deixa de tenir, a la vegada, una configuració pròpia, sòlida i personal, en la que hi conflueixen elements noucentistes i simbolistes. Una àmplia càrrega cultural d'un poeta que, en cap cas, és local, sinó molt més universal del que li ha reconegut la nostra crítica.

3. *El sonet a l'obra de Vicent Andrés Estellés*

Vicent Andrés Estellés (1924-1993) va publicar el seus primers llibres els anys cinquanta —*Ciutat a cau d'orella* és de 1953—, però la seva obra no va arribar a obtenir una primera real repercussió fins el 1971, quan va editar quatre volums, entre els quals l'extraordinari *Llibre de meravelles*. Sovint menystingut per la crítica més noucentista —a les antípodes del seu realisme amarat de cruesa—, Joan Fuster el va reivindicar ben aviat, en afirmar que «feia segles que, al País Valencià, no es feia sentir, en poesia, una veu tan intensa i tant potent.» (*Literatura catalana contemporània*. 1976, Curial, Barcelona, 2a edició, p. 358).

Vicent Andrés Estellés va ser un poeta d'una producció vasta i constant —i aquest és, com li ha succeït a d'altres poetes també prolífics, un fet que li ha valgut objeccions per part dels qui, no se sap ben bé per quins motius, com no sigui un cert elitisme o la mandra lectora, s'estimen més els poetes que publiquen poc. Jaume Pérez Montaner i Vicent Salvador, en canvi, remarquen la riquesa d'aquesta producció:

La seua poesia segueix tendències diverses que corren paral·leles, s'oposen o s'entrecreuen desbaratant els bons propòsits classificatoris dels crítics. Al nivell formal més extern, la seua producció resulta força heterogènia: passem de llargues èglogues a poemes brevíssims, de vegades *tankes* o àdhuc versos únics amb plena autonomia; de versos de llarg metre fins a bisíl·labs minúsculs; de sonets clàssics i disciplinats, sovint amb fort regust ausiasmarquià, fins a una versificació lliure, desbocada i personalíssima amb alguns intents d'experimentalisme formal.⁵

Del sonet en estramps...

A diferència de la gran majoria dels poetes realistes del seixanta, Vicent Andrés Estellés va dedicar una considerable atenció al conreu del sonet, per molt que les formes fixes de la tradició poètica siguin minoritàries en la seva obra. De fet, el podem considerar —també— com un sonetista, per molt que aquesta consideració s'allunyi de la seva imatge tòpica. Ara, a diferència dels seus coetanis mallorquins —principalment, Jaume Vidal Alcover i Josep Maria Llompart—, el seu model de sonet no és estrictament el clàssic, ja que hi predominen els versos blancs, és a dir, l'absència de rima fonètica.

Així, si resseguim la seva *Obra completa* —publicada per Tres i Quatre, en deu volums, entre 1972 i 1990— trobem sonets en força dels poemaris que la componen —i, encara, en un nombre considerablement alt. Vegem-ho en una llista detallada que recull aquests poemaris:

- volum 1 (1972): *El gran foc dels garbons* (escrit entre 1958 i 1967): cent tres sonets, tots en decasíl·labs blancs o estramps;
- volum 3 (1977): *Primer llibre de les odes*: set sonets, dels quals sis de maròtics i un de blanc —cinc en decasíl·labs i dos en tetrasíl·labs—; *Els amants*: quatre sonets, tres d'italians amb els tercets dissolts i un de maròtic —dos en decasíl·labs i dos en octosíl·labs—;
- volum 5 (1980): *Pedra de Foc* (escrit el 1975): cinquanta-sis sonets en decasíl·labs blancs; *Progrés de la Llum* (escrit entre 1972 i 1975): quinze sonets, entre maròtics i italians —i en octosíl·labs, pentasíl·labs i tetrasíl·labs—; *Molí de l'any* (escrit als anys setanta): sis sonets, quatre dels quals en decasíl·labs i dos d'anisosil·làbics —cinc de rima assonant i un de blanc—;

⁵ Jaume PÉREZ MONTANER i Vicent SALVADOR. *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, Tres i Quatre, València, 1981, p. 70

- volum 6 (1981): *Ciutat a cau d'orella* (primera edició de 1953): cinc sonets de rima dissoluta en els tercets i en decasíl·labs; *Donzell amarg* (primera edició de 1958): tres sonets de rima dissoluta en els tercets i en decasíl·labs; *L'inventari clement* (primera edició de 1971): setze sonets, tots en decasíl·labs blancs, excepte un en alexandrins blancs;
- volum 7 (1982): *L'amant de tota la vida*: divuit sonets, sis en decasíl·labs de tercets de rima dissoluta i dotze en decasíl·labs blancs; *Estams de la pols*: quatre sonets en octosíl·labs, dos dels quals anglesos i un de maròtic;
- volum 8 (1983): *Lletres de canvi* (escrit el 1969): set sonets en decasíl·labs blancs; *Sonets mallorquins* (escrit entre 1960 i 1969): vint-i-sis sonets en decasíl·labs blancs; *Sonets a Jackeley* (escrit als anys setanta): quaranta-dos sonets sense regularitat sil·làbica i blancs; *Dies gastats*: deu sonets en decasíl·labs blancs;
- volum 9 (1986): *L'ofici de demà* (primera edició de 1972): dotze sonets, tots en decasíl·labs blancs, excepte un que té tretze decasíl·labs i un tetrasíl·lab; *El corb* (primera edició de 1978): un sonet «fals» —segons el títol—, anisosil·làbic, de combinació assonant i consonant i rima francesa;
- volum 10 (1990): *Festes bucòliques*: set sonets de decasíl·labs blancs; *Mort a Elx*: tres sonets en decasíl·labs blancs; *Sis sonets*: de dues sèries de sis sonets, sis en decasíl·labs blancs i sis en octosíl·labs de rima encadenada en les tercets.

És a dir, el model majoritari de Vicent Andrés Estellés és el de sonet en decasíl·labs blancs —o estramps—, tot i que començà utilitzant amb més habitud el model clàssic italià. Ho podem comprovar a *Ciutat a cau d'orella*, publicat el 1953, el primer llibre que publicà. Per parlar amb Tarragona «a cau d'orella» —aquesta definitòria «ciutat del quasi, mai del ja»—, el poeta utilitza un sonet clàssic, canònic, un model de versos decasíl·labs i de dues rimes creuades als quartets (ABBA ABBA) i tres dissolutes als tercets (CDE CDE)

¡Oh tu, ciutat del quasi, mai del ja!
 (¡Quin Francolí —del quasi al ja— en les venes!)
 Desfici del potser i de l'a penes,
 quan l'aire em vist el cor de novençà.

¡Quina nit, de l'ahir a l'endemà!
 (Al llençol, un escàndol d'assutzenes).

L'afany, des de la roca a les arenes,
batent-se entre el ¿serà? i el ¿no serà?

(¿Comença la ciutat just on acaba,
fugitiva per l'aire i la cortina?
¡Oh la ciutat del quasi i el només!...)

¿En la pompa del fruit, conclou la saba?
El cor es paga d'allò que endevina.
¡Oh itinerari del desig al bes!

Escrit entre finals dels cinquanta i bona part dels seixanta, *El gran foc dels garbons* és el llibre seu que conté més sonets, cent tres, tots ells en decasíl·labs blancs, abandonant ja, doncs, el precepte clàssic de la rima fonètica tot i que mantenint-se en la tradició del vers de deu síl·labes. La mort —potser millor, «el mort»— n'és el gran protagonista:

El mort, que no s'havia mort en casa,
el dugueren a casa, a grapats, tots,
i es despenjava un braç del mort, i el cap
se'l ficava dins la butxaca l'altre.

Tots el duien, sol lícits, raonant-li
com si li hagués sentat mal el conyac,
i mitja barra li penjava al mort,
i aquell que li buscava les ulleres

com si buscàs, entre espardenyees, un
gerani per posar-li'l a una orella,
com si fos el detall que li faltava.

Tocaren a la porta, obrí la dona
i li'l deixaren en el bancalet,
i encara algú va dir: No som ningú.

Amb l'absència de rima fonètica, la rima accentual (és dir, la combinació de versos acabats en paraula aguda —dits de rima masculina— amb d'altres acabats en paraula plana —de rima femenina) hi pren protagonisme. En el sonet anterior ho podem comprovar: la combinació de versos de rimes masculines i femenines no és arbitrària, sinó que segueix una estructurada clarament fixada: FMMF FMMF MFF FMM,

Malgrat que opta majoritàriament, doncs, pel decasíl·lab, també fa servir versos més curts, com aquest sonetí de rima maròtica (CCD EED en els tercets) i en tetrasíl·labs, de *Primer llibre de les odes*:

Si com l'oreig
que encén la rosa.
Mire i no veig.
Creix una alosa!

Tot ens proposa
jorns de festeig.
Oh cada cosa!
Aiguabarreig.

Mesura i calla.
Ah tanta palla!
Millor, el llit.

Veig la finestra.
Vós sou molt destra.
Oh molta nit!

...al sonet d'avantguarda

Més endavant, Vicent Andrés Estellés assaja algunes fórmules properes a una certa avantguarda. De *Sonets a Jackeley*, aquest en versos sense regularitat sil·làbica —«lliures»—, sense la utilització tipogràfica de majúscules i un abundant joc anafòric —al servei d'una d'aquells tòpics estellesians que no agradaven gaire a la crítica ben pensant—:

a l'aeroport, com està manat, et regiraran de cap a peus,
àdhuc et temptaran conscienciosament els collons.
buscaran una metrallera entre els pèls del teu engonal.
buscaran una bomba al forat de la teua uretra.

buscaran la droga a les teues ulleres. busquen,
escarboten. et desfaran l'amable ordre conjugal
de la maleta que pacientment va fer la teua dona.
sacsejaran el teu rellotge per veure el que hi ha dins.

t'obligaran a masturbar-te per veure si és semen
allò que et surt o què. t'aponaran i et faran cagar,
i analitzaran rigorosament la teua cagada.

t'obligaran que et moques i et mocaràs furiosament.
et diran que faces força i amollaràs un pet esgarrat,
i en la seua flaire endevinaran, esbrinaran qui sap quines coses.

I a *El corb*, a finals dels setanta, va donar a conèixer aquest altre, radicalment anisosil·làbic, una combinació de cinc pentasíl·labs, tres hendecasíl·labs i dos versos de quinze síl·labes amb d'altres que no conformen una regularitat:

SONET FALS

Fosfòric retornes, entres a ma casa, regires els llibres i tots els papers,
negligent te'n vas sense dir-me fins un altre dia, potser fins demà,
quan el riu arriba al nivell del mar i ofega aquests llibres que jo estime tant,
i ofega els sonets.

Sou naufrag!, diran persones que estimen el meu trist afer,
car jo, cada dia, em dec aplicar
amb afany sincer
i he de redactar

aquest testimoni de qui viu encara i no ha de morir
fins que vinga l'hora que pugui a complir
l'encàrrec funest.

Més enllà, endevine els llums del forest,
on he de morir,
amb indigne gest.

Aquest sonet presenta, certament, una estructura poc habitual —i, per això, el mateix Estellés l'anomena «fals». Sembla com si l'hagués volgut iniciar com un poema de versos sense regularitat sil·làbica —i així són els tres primers versos del primer quartet, que, a més, són molt llargs—, però que aviat s'hagués decantat per mantenir una certa regularitat, amb un pentasíl·lab tancant aquest quartet. Tot al contrari, es fa evident una regularitat en la resta d'estrofes següents (15 11 5 5/ 15 11 5/ 11 5 5), que arriben a adoptar un anisosíl·labisme recurrent, accentuat pel fet que tots els versos són masculins.

Des de models canònics o a partir de desconnexions avantguardistes, els sonets de Vicent Andrés Estellés recullen els grans temes de la seva ocupació lírica: la mort, la ironia, el sexe, la vida... Aquesta és la poesia d'Estellés: una riuada, com aquest sonet que flueix vertiginós fins a l'esclat final:

El meu treball i la meua tristesa,
el meu dolor que a ningú no puc dir,
i el calze, em dol, em lligue el coll amb ell,
em faig un nus, estrenyent-lo ben fort,

i a poc a poc cau, del pes, el meu cos,
cau el meu cos, el meu dolor, del sostre,
i vacil·lant a l'aire del corral
estic, penjat, tota la meua mort,

i entra el veí i em veu penjant del sostre
i no diu res, demana un got de vi,
i de reüll em guipa, i no sap res

i penge així, i en arribar nadal
seré un mort dolç, de secreta dolçor,
i m'obriran a taula, entre rialles.

4. *Salvador Espriu i el formalisme japonès*

A diferència dels seus coetanis, Salvador Espriu (1913-1985) no fou un amant explícit —almenys com a creador— de les formes fixes de la nostra tradició poètica. Tampoc del sonet. Sí que fou, però, seguidor d'unes formes d'origen japonès força conreades en la poesia occidental del segle XX: el haikú i el tanka —i més anecdòticament el shedoka.

El haikú i el tanka són composicions anisosil·làbiques breus, conformades per versos femenins i, majoritàriament, blancs —que se'ns poden presentar tant en poemes d'una sola estrofa com en poemes de diverses estrofes idèntiques. La seva lírica tradicional —lligada al zen— cerca la impressió de la natura en el poeta, la impressió de la vida sobre l'instant, a través de la suggestió. El haikú i el tanka, així, són les dues formes de la lírica japonesa clàssica més difoses i arribaren a Europa a començaments del segle XX, de la mà dels simbolistes i els avantguardistes —aquells aferrissats defensors també del sonet, recordem-ho. Carles Riba, a casa nostra, escrigué els seus primers tanka en els anys 30, tot qualificant-los, inicialment, d'epigrames o corrandes japoneses.

Haikús

Espriu hi trobà la fragilitat que buscava per a construir imatges que són com a pinzellades suggestives —i sense la necessitat d'abocar-se als mecanismes estrictes de la rima fonètica, que sí que va utilitzar com a suport mnemotècnic dels versos més rígids del seu teatre, però de la qual va defugir en la seva poesia.

Tot això ho podem veure en aquest poema:

NOSALTRES TOTS, CASTELLERS

S'aixequen torres
en esborrats vestigis
de mortes danses.

Truquen a portes
d'oblit. Desempresonen
llum, ales, aire.

Nua bellesa,
nom sol enllà del nombre,
esclat de festa.

Volem la força
dins l'ordre perfectíssim
de la mesura.

En equilibri,
molt lentament ens alcen
castells de somnis.

Seny, no podríem
acollir-nos per sempre
al teu refugi?

Dreçats captaires,
sense plors ni temença
venim a prínceps.

Homes, la mida
del món, rompem silencis,
trionfs, abismes.

Agermanem-nos
sota l'esplendorosa
pau d'un llarg dia.

Per servir l'únic
senyor que tots triàvem:
el nostre poble.

No és un dels poemes més coneguts de Salvador Espriu. Tampoc no pertany a cap dels seus poemaris més rellevants —segons el parer de la crítica canònica. Però és, sens dubte, un poema que recull molts dels elements definitoris i essencials de la seva lírica, tot i que el seu motiu sembli molt allunyat del món del poeta de Sinera. Publicat, primer, el 1980, a *D'una vella i encerclada terra* i incorporat, després, el 1984, a *Per a la bona gent* —el seu darrer llibre—, «Nosaltres tots, castellers» ve conformat per una sèrie de deu haikús, aquí estrofes que se succeeixen simètricament.

El haikú és una composició anisosil·làbica limitada a tres versos curts —un d'ells, el segon, més llarg que els altres dos—, amb un total de disset síl·labes. La versió més habitual en la nostra poètica és: 4(+1) 6(+1) 4(+1), és a dir un tetrasíl·lab femení (acabat en paraula plana, de quatre síl·labes mètriques, cinc lingüístiques), un hexasíl·lab i un altre tetrasíl·lab, també femenins. Blancs, sense rima fonètica, els haikús d'Espriu solen tenir una certa assonància entre els tetrasíl·labs: en la majoria dels casos —també en el poema que ens ocupa—, els dos tetrasíl·labs de cada haikú solen acabar amb el mateix so vocàlic àton.

En la poesia japonesa tradicional, el haikú va néixer per parlar de la quotidianitat, la natura, els fets intrascendents... Per desenvolupar un sentit espiritual damunt allò que és obvi, viscut. Per transcendir allò que no ho és. La delicadesa formal i la necessària mesura que impliquen van comportar que Espriu prengués els haikús com un exercici poètic precís:

Quin preu? La vida.

Si volies pagar-lo,

la salvaries.

Aquest és un haikú extraordinari inclòs a *Formes i paraules* (1975), el llibre que Espriu va dedicar a les escultures d'Apel·les Fenosa, l'artista amic de Picasso, resident a París i amb casa-taller al Vendrell. La relació d'Espriu amb el fet casteller —que és el motiu del poema que ens ocupa— va sorgir, precisament, al Vendrell —o, per ser més exactes, a partir de la capital del Baix Penedès. El 1976 va contactar amb el món dels castells gràcies a un amic seu, l'advocat Salvador Palau Rovira, integrant de la colla dels Nens del Vendrell. I va ser aquesta amistat profunda que va permetre que Espriu escrivís el pròleg a l'opuscle que es va publicar aquell any en commemoració del 50è aniversari dels Nens. El pròleg té aquell regust a text d'encàrrec que Espriu deixava anar quan li convenia, però és l'inici d'una relació difícil de preveure entre un poeta molt poc propens a les mostres de cultura popular festiva de caràcter tradicional i un costum antic, els castells, que en aquells moments tot just albiraven tímidament la seva esplendor posterior.

A «Nosaltres tots, castellers», Espriu hi reprèn alguns dels seus propis motius poètics, especialment explícits en el darrer haikú de la sèrie:

Per servir l'únic
senyor que tots triàvem:
el nostre poble.

No costa gaire veure-hi, així, les traces d'un dels seus poemes més coneguts, aquell «Indesinenter» popularitzat en la veu de Raimon i que comença

Nosaltres sabíem
d'un únic senyor
i vèiem com
esdevenia
gos.

En el mateix llibre —*Les cançons d'Ariadna* (1949)—, hi trobem un altre poema també musicat per Raimon —que no és escrit en haikús, però sí també en tercets de versos curts blancs, en aquest cas pentasíl·labs, amb una musicalitat, doncs, molt propera— i que es deixa entreveure clarament en aquell darrer haikú:

EL MEU POBLE I JO

Beviem a glops
aspres vins de burla
el meu poble i jo.

Escoltàvem forts
arguments del sabre
el meu poble i jo.

Una tal lliçó
hem hagut d'entendre
el meu poble i jo.

La mateixa sort
ens uní per sempre:
el meu poble i jo.

Senyor, servidor?
Som indestriables
el meu poble i jo.

Tenim la raó
contra bords i lladres
el meu poble i jo.

Salvàvem els mots
de la nostra llengua
el meu poble i jo.

A baixar graons
de dol apreníem
el meu poble i jo.

Davallats al pou,
esguardem enlaire
el meu poble i jo.

Ens alcem tots dos
en encesa espera,
el meu poble i jo.

Però, «Nosaltres tots, castellers» no té només com a referents hipotexts propis, sinó també un altre d'il·lustre, aliè i més antic. Espriu hi reprèn parcialment, així, el lema tòpic dels castells que va instaurar Josep Anselm Clavé ja en el segle XIX. El 1863, Clavé va ser Vilafranca del Penedès, convidat a dirigir, per Sant Fèlix, el Coro del Panadés. D'aquesta visita —en la qual va conèixer de primera mà els magnes castells que s'aixecaven en aquella època— en va sorgir la composició musical, datada el 1867, «Los Xiquets de Valls», que Clavé dedicà a Eduard Vidal i Valenciano, l'escriptor i dramaturg vilafranquí, i que conté la coneguda tornada:

Quina gatzara, quina delícia
Causen al poble los braus Xiquets,
Quan fan alarde de llur perícia:
Força, valor, equilibri i seny.

Esprriu reprèn ara el darrer vers de la tornada claveriana, tot obrint sengles haikús a la «força», l'«equilibri» i el «seny», elements clau en el devenir del poema i que permeten prendre «la mida del món». El «valor» no hi és explícit, però clou clarament els anteriors, en el haikú que els segueix:

Dreçats captaires,
sense plors ni temença
venim a prínceps.

«Sense plors ni temença», de «dreçats captaires», «venim a prínceps». «Ordre», «mesura», «somnia»... El poema d'Esprriu, reprenent Clavé, en supera conscientment la intenció. Si la literatura catalana del XIX —Guimerà, Pin i Soler, Narcís Oller...— quan s'acara al fet casteller ho fa des de la identificació popular d'un territori concret, el Camp de Tarragona i el Penedès, ara Esprriu els atorga un nou caràcter. Ja no són només la identitat local d'un territori a partir de les classes més populars: ja havien començat a esdevenir, en aquest final de segle XX, el símbol transversal d'un país.

Tanka i shadoka

El tanka, que també manté una unitat temàtica de caire líric, presenta 31 síl·labes distribuïdes en cinc versos. En el seu recompte cal tenir presents, com en el haikú, les síl·labes àtones finals. La seva estructura més habitual en mètrica catalana és: 4(+1) 6(+1) 4(+1) 6(+1) 6(+1), mantenint, doncs, la característica de ser habitualment versos femenins, acabats en paraula plana, i de combinar versos curts, uns més llargs que els altres —en el tanka, el primer i el tercer sempre són més curts que la resta. Carles Riba el conreà abastament, arribant a utilitzar-lo exclusivament per a un sol volum, *Del joc i del foc*:

La nit somia
riu avall de la lluna;

els morts, dins l'ombra,
comprenen les paraules
obscuras dels poetes.

(És a dir, 26 síl·labes segons el nostre còmput mètric, 31 comptant les àtones finals.)

En la poesia japonesa, es considera el tanka integrat per un tercet inicial —*hokkeu*, primer versicle o primera estrofa— i un díptic final. A partir del segle XII, s'inicià la pràctica de l'encadenament de tanka escrits per diversos autors, que rebé el nom de *renga* —amb certa semblança, doncs, amb els debats poètics trobadorescs o les tençons medievals. Els *renga* acabaren originant una unitat poètica diferent, més breu que el tanka, tot donant entitat pròpia al *hokkeu* i amb el nom ja definit de haikú a la fi del segle XIX. En aquest sentit, caldria remarcar que, en japonès, *ka* significa «poema» o «cançó» —i, *tan*, «breu» o «curt». El tanka, doncs, demana una certa divisió bipartida —com hem vist en Riba.

Esprui construí algunes composicions en què, com a estrofes, utilitzà una alternança de haikú i tanka:

Esdeveníem
esguard orbat pel ferro
roent del vespre.

Ara començo
a davallar pel somni.
Una sobtada
hostilitat de proes
me'l van rompent a trossos.

Despullat, l'aire
s'adorm al llit amplíssim
d'un sol de posta.

El mateix Espriu, finalment, conreà també, ni que fos escadusserament, alguna altra forma basada en la lírica japonesa, com ara el shedoka —que, de vegades, també alternà, en una mateixa composició, amb haikú i tanka. El shedoka té, en total, 38 síl·labes i, per

entendre'ns, afegeix un vers femení de sis síl·labes rere del segon hexasíl·lab del tanka:
4(+1) 6(+1) 6(+1) 4(+1) 6(+1) 6(+1), El resultat continua essent delicat, suggestiu, sempre
a partir de la fórmula bipartida:

Sento com una tria,
encara despullada,
incerta, subtils robes
la primavera.
Dits delicats de pluja
lentament la vestien.

Els articles d'aquest número 1 de la revista *Veus baixes*,
publicats al maig de 2013,
amb ISSN 2254-5336,
es publiquen amb llicència Creative Commons:
se n'autoritza la reproducció sempre que se'n citi l'autor,
que sigui sense propòsits comercials
i que no se'n facin elaboracions derivades

