
F E R R A N C A R B Ó

**ESTRATÈGIES
DISCURSIVES EN LA
POESIA DE
JOAN VINYOLI**

E

n llegir la poesia de Vinyoli, ens corprén sovint l'entrellat que fonamenta i cohesiona la formalització de la seua lírica. Trobem un seguit més o menys abastable de components, de motius, de temes i de recursos estretament relacionats, sobre els quals reiteradament torna en un constant moviment en espiral, perquè són, al capdavant, els procediments definitoris d'aquesta poesia.

Poeta marginat durant bona part de la postguerra, ha estat recuperat per les promocions literàries del setanta, dècada on l'autor ha produït la part més prolífica de la seua obra. Aquesta, d'arrels simbolistes, nascuda entre Rilke i Riba, assoleix una personalitat pròpia presentada amb una economia expressiva i un despullament essencial, i esdevé una de les propostes més importants en la literatura dels darrers anys. Fidel simultàniament als elements més quotidians de la realitat (com les petites coses, els objectes, els detalls,...) i als més essencials de la natura (com l'arbre, la mar, la nit, el foc...), sobre els seus textos planen els grans temes de la poesia de sempre, de totes les èpoques (la mort, el temps, l'amor...), i sobretot una obsessiva preocupació per la paraula i la creació poètica.

En llegir la seua lírica trobem una sèrie d'estratègies discursives constants, que apareixen interrelacionades i que mai no s'abandonen perquè esdevenen el fonament d'aquesta literatura que progressivament palesa el pas del (pre)domini dels recursos mètrics i fònics a l'organització poemàtica a partir d'unes estratègies discursives i uns mecanismes imaginatius, que són definitoris de la ficció poètica i de la seua composició.

1. LA FICCIÓ DE LES VEUS POÈTIQUES DE L'ENUNCIAT

Si ens fixem en les propostes poètiques que Vinyoli ha fet al llarg de la seua trajectòria -certament ben significatives-, podem veure el plantejament d'una estratègia important per possibilitar la interiorització necessària per a la seua poesia:

El que ell havia descobert era el 'sentiment' o, matisant-ho més, la 'intuïció sentimental directa' que ens fa veure immediatament la vida espiritual de l'altre com a altre i ens possibilita, per tant, per a sortir de nosaltres mateixos i lliurar-nos.

Ara bé, quan l'home es lliura, viu de retop la seva interioritat."(Pròleg a *El Callat*)

Aquesta interiorització de què parla s'expressa mitjançant una estratègia que consisteix a presentar-nos una mena de polifonia¹ desenvolupada en l'enunciat amb la presència de diverses veus poètiques, en un clar intent de ser poeta de "primera veu"². Per aconseguir-ho, el Jo poètic (l'enunciador) ha de sortir del poeta (l'autor) per expressar allò que li ocorre i que viu, a través d'un distanciament que li permeten de fer un joc entre les persones gramaticals que apareixen en el text i unes veus poètiques que són personatges i protagonistes -interlocutors intratextuals- en els poemes, i que responen totes elles a l'expressió de la primera veu: la del subjecte textual.

El Jo que inicia el relat poètic és un signe referenciable en el discurs. Allò que conta s'emmarca en un procés en què el Jo es converteix -mitjançant l'emissió del discurs en el qual s'inscriu com a referent i referit- en un signe, i assumeix i construeix una realitat a través del llenguatge. Amb l'enunciació, el subjecte es construeix a si mateix i es presenta en l'enunciat mitjançant els indicadors de persona (sobretot Jo i Tu) que constantment parlen de quelcom comú, allò que sent, pensa o somnia l'enunciador, esdevingut alhora personatge, protagonista i destinatari -intratextual- dels poemes.

Pel que fa al lector, aquest es presenta com aquell que ha de seguir els mots que ofereix el poeta amb l'experiència presentada i viscuda pel Jo poètic, que és, en el rerefons, una mena de guia³.

(1) Hem pres la noció de polifonia de Dominique MAINGUENEAU a *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, (Ed. Bordas, Paris, 1986), qui l'ha presa alhora de M. Bakhtine, i la desenvolupa en la mateixa línia que O. Ducrot a *Le dire et le dit* (Ed. Minuit, Paris, 1984), el qual ha estudiat aquests enunciats en què en el discurs d'un mateix enunciat s'escolten diferents "veus".

(2) VINYOLI, tot seguint l'assaig d'Eliot "The three Voices of Poetry", es considera un poeta de primera veu, perquè "parla amb ell mateix o amb ningú" ("Crida als poetes catalans", *Antologia del Price-Congrés*, Barcelona, 1977, p.13)

(3) Podeu trobar una major informació al pròleg que Vinyoli escriu per al seu poemari *El Callat* (Els llibres de l'Ossa Menor, Barcelona, 1956).

Hem d'indicar que tant l'enunciador com el destinatari s'articulen a partir del text, es construeixen progressivament des del contracte enunciatiu⁴. Els indicis de persona estableixen com a estratègia definitòria d'aquesta literatura el joc constant entre les veus d'un personatge locutor i un interlocutor intratextual, joc que es combina amb altres estratègies textuales que possibiliten la transgressió -constant- dels papers assignats.

Els personatges de l'enunciat i llurs veus responen a un mateix enunciador presentat mitjançant el desdoblament: amb la reflexivitat Jo-Jo, amb un Jo-Tu presentat com un reflex de mirall del Jo, amb la pluralització Jo-Nosaltres, o amb la imatge de l'altre ofert com a *alter ego*.

La trajectòria que trobem en l'esdevenir vinyolià és ben significativa. A *Primer desenllaç* (1937) no hi ha gairebé cap cas d'apòstrofe líric en què es dirigeix a un Tu, i n'hi ha de ben pocs de primera persona. Predominen, en canvi, els poemes en tercera persona del singular, amb un clar llenguatge d'asserció. Hem d'afegir, però, que són els poemes que defugen aquesta tercera persona, aquells que esdevenen més agosarats -superant clarament el descriptivisme paisatgístic de la resta.

De vida i somni (1948) accentua els textos que presenten una segona persona del singular i, d'una manera més reduïda, els de primera persona del singular. Alhora, comporta un primer cas mixt, el poema "La posta", on trobem com a tret definitori l'existència de diàleg.

Les hores retrobades (1951) és un recull que palesa algunes innovacions certament significatives. Abandonat el paisatge descrit com a ornament i meravella contemplada, s'imposen les primeres persones. Cal apuntar que apareixen els primers casos de desdoblament a partir de la pluralització (en poemes com "El nostre temps") i de la presència d'un Tu que funciona com a imatge d'espill -i no d'apòstrofe líric- (com ho palesen poemes com "Cap a les deus" o "Vida més alta"). A més a més, les formes mixtes presenten un altre tret significatiu: el canvi de persona gramatical dins d'un mateix poema tot mantenint el mateix enunciador, encara que en un clar procés d'addició de veus i no de transformació (poemes "Als elegits", "El destí"...)

El Callat (1956) segueix la mateixa línia, però, amb un domini absolut de la primera persona com a protagonista, cosa que potencia el desenvolupament de les identificacions en primera persona (amb la metàfora *in praesentia*), com ocorre a:

"Jo sóc riu encès, fluint des de l'origen"

("El riu encès")

"Sóc una cleda en el serrat"

("Bon pensament al vespre")

Llibre d'amic (1977)⁵ presenta diverses veus que responen a personatges diferents: el Jo és l'amic, el Tu és l'amiga, personatge amb el qual es pretén fer la unió amorosa,

(4) La relació entre destinador i destinatari estableix una mena de contracte enunciatiu mitjançant el qual l'enunciador articula una sèrie de programes de fer (cognitiu, persuasiu, manipulador,...) que constitueixen a nivell semàntic i modal l'enunciatari, i alhora el constitueixen a si mateix. Podeu consultar, per ampliar la informació, el llibre de J.L.OZANO, C.PEÑAMARTÍN, i G.ABRIL, *Análisis del discurso*, (Cátedra, Madrid, 1986, p.114).

(5) L'escriptura d'aquest poema ri cal datar-la entre 1955-1959, com afirma l'autor a l'"Avis" que l'encapçala.

i el Nosaltres representa la pluralització, a més de la unió desitjada. Una vegada aquesta no s'assoleix, tornen a aparèixer les persones singulars:

1er. poema- Jo
2on. i 3er.- Jo i Tu
4art.- Ell (exemplificació)
5è. a 14è.- Nosaltres
15è.- Jo i Tu

Realitats (1963) palesa una intensificació de les pluralitzacions, en clara sintonia amb l'acostament al realisme que representa el llibre. Val a dir, però, que allò que resulta especialment significatiu d'aquest poemari és el que un grapat de poemes mostren clarament: la polifonia de l'enunciat, la qual apareix expressada amb les diverses veus que comporta el text, unes veus que pertanyen a un mateix personatge -que s'identifica amb l'enunciador. Hem de considerar que aquesta diversificació de veus es dona en un procés de metamorfosi i no d'addició. Hi apareix, doncs, una mena de co-enunciador⁶:

“Rei mal vestit, emperador calçat
amb espartenyas.
Però tinc la barca
i em sé la mar”.
 (“El poeta i la mar”)

“No dormis:
s'han d'esglaiar primer totes les canyes
de vora el rec, àcida música,
fons de capvespre.
Ja, de cop,
sóc a l'indret on neixo
cada vegada, que és on mai
no es toca fons”
 (“Per la sega”)

Aquesta serà una de les estratègies més definitòries de la poesia vinyoliana arran de 1970, la qual -com veurem- en comportarà d'altres d'una manera indèstria.

El personatge-interlocutor de vegades expressa el seu desdoblament a partir de la figura de l'*altre*, que és l'*alter ego* del Jo poètic que enuncia:

“Al fons de mi, dins l'*altre* ja, naufragó”
 (“Li Po”, *Domini màgic* 1984)

(6) El Jo i el Tu ens porten als rols de locutor i interlocutor, els quals són indissociables i reversibles. L'enunciació possibilita que aquest interlocutor adquireixca un paper actiu en l'enunciació, ja que tot Jo és un Tu en potència i a l'inrevés. Això ha portat a postular el concepte de co-enunciador (A. CULLOLI) en lloc de destinatari. Dominique MAINGUENEAU matisa, si més no, la asimetria d'ambdós: “pour être Je il suffit de prendre la parole, tandis que pour être Tu il est nécessaire qu'un Je constitue quelqu'un d'autre en Tu”(op.cit, p.6).

D'altres vegades, és el propi cos del protagonista, que esdevé, amb el joc enunciatiu, interlocutor dialògic:

“Malament t’ho cous:
els bronquis ja no poden suportar
més fum, ni les entranyes
mixtures oloroses, ni la seca
força del rom.

Callar-ho per a altres està bé,
però callar-nos-ho tu i jo, cos meu,
cos únic meu i sols per una
sola vegada, no, no ens enganyem.”

(“Versos molls”, *Tot és ara i res*, 1970)

I d'altres, s'expressa amb la transformació del Jo en un Tu com a personatge que s'interroga, o amb el joc comunicatiu d'un Jo-enunciador que exhorta un Tu-protagonista:

“Quina paraula,
que no la sé?
Cavil·la,
penetra-hi:(...)”

(“L'enfilall”, *Encara les paraules*, 1973)

Podem observar tota la riquesa vinyoliana del tractament de les veus poètiques al poema “Temps perdut”(*Vent d'aram*, 1976):

“És hora, ja , de dir
la primera paraula:
Tinc por.
Camino per un bosc
cremat, sense arbres, veig sorgir les rels.
Tinc por.

Què diu aquest ocell
cantant en una branca despullada?
Temps perdut.

No preguntis,
que no et sabria dir
l'origen de les coses.

Temps perdut.”

Les persones gramaticals del text són el Jo-poruc, el Tu que pregunta, i l'Ell ocell. El Jo protagonista (enunciador) es desdobra i transforma -per referència- en un Ell (animal) sobre el qual l'enunciador interroga un Tu interlocutor intratextual en el diàleg amb el Jo poètic. Aquest Tu respon en primera persona a la segona persona que havia preguntat primer. El joc de veus poètiques que s'estableix, al capdavant, ofereix un diàleg continu que caracteritza molts dels poemes vinyolians. Cal afegir, a més, que aquest poema palesa altres estratègies discursives habituals en aquesta lírica, com són l'estil directe -i l'ús dels dos punts- i, sobretot, la interrogació, l'exhortació i la sentència, essencials en l'argumentació del text. No podem deixar d'esmentar la importància de la negació a l'hora de confegir aquestes estratègies.

Un dels poemes en què millor es mostra la diversitat de veus és "La taverna dels Oratges" (*Cercles*, 1979):

"Tot just hem arribat
a la taverna dels Oratges.
Mira
com ragen les bótes.
Fibla aquella
de quaranta anys. Beguem:
tota la llum de les estrelles
aquí, de sobte.
Llac
de silenci.
Qui és qui neda?
Qui neda amb mi per aquest llac
de silenci?
Pugem al bot
i naveguem.
No veus que
no sé remar?
Però saps estar
molt bé quiet. Escoltem les fulles
de la ribera i els mosquits.
No et cremin
els ulls així. Temo que m'entrin ganes
d'heure la lluna al fons del llac.
No, que t'ofegaries".

Veiem clarament com el joc interrogatiu permet amb la pregunta/resposta l'existència constant del diàleg. A més, l'exhortació i la sentència exigeixen també el joc d'interlocutors que possibilita l'enunciador de presentar-se a través de diverses veus.

Per completar l'itinerari pels reculls vinyolians, hem d'afegir que *El griu* (1978) mostra les veus de personatges diferents -el Jo protagonista i el Tu personatge femení,

al capdavall, com l'àguila i el lleó que formen l'animal fabulós que seveix de títol del poemari. *Cants d'Abelone* (1983) presenta personatges diferents que constantment intenten la unió amorosa i poètica que resulta, a la fi, impossible. Si *Domini màgic* (1984) i *Passeig d'aniversari* (1984) insisteixen en les estratègies esmentades, com clarament ho palesen poemes com "L'arquitecte", "Aiguamolls" o "Joc", no ocorre el mateix amb els poemes de *A hores petites* (1981), que signifiquen un retorn a la primera persona del singular i una absència de diversificació de les formes mixtes.

2. MODALITATS ENUNCIATIVES

Estretament relacionat amb el que hem vist, hem de plantejar-nos ara quines modalitats enunciatives apareixen en els textos vinyolians. Mentre que els primers reculls presenten un bon grapat de casos amb l'exclamació -en una clara sintonia amb la temàtica de la natura contemplada com a meravella-, progressivament, encara que mai no s'abandonen els usos exclamatius, s'imposa la interrogació. Cal insistir que la incorporació de la interrogació i el seu predomini és una estratègia paral·lela a la introducció de l'estil directe, i també a la polifonia que ofereix el text. La interrogació possibilita el desdoblament mitjançant el joc pregunta/resposta, el qual té un valor argumentatiu, i fonamenta uns encadenaments argumentatius⁷. Enunciar una qüestió comporta demanar una resposta. No obstant això, l'argumentació queda garantida amb la pregunta. L'estratègia interrogativa, encara que aparega ja en *El Callat* (1956) i *Realitats* (1963), es desenvolupa plenament com a definitòria d'aquesta lírica a partir de 1970.

Trobem, per tant, una sintonia plena entre l'exclamació i la temàtica primerenca de la natura i el paisatge contemplat com a meravella o misteri, com veiem als versos:

"No fugir del meu cor, no fugir
cap enfora on la nit va girant!
Potser el d'ella també canta així,
i té el meu tan a prop, tan a prop!"
("Liebeslied", *De vida i somni*)

En canvi, el joc interrogatiu en estil directe manifesta una sintonia temàtica que ja no és de placidesa i meravella, sinó de dubte, inseguretat i incertesa sobre l'existència i tot allò que l'envolta. A més a més, de vegades l'absència de respostes a les preguntes enunciatades palesa una clara sensació d'impotència, inoperància i intempèrie en què es troba el protagonista. Fixem-nos en els exemples següents:

(7) Una descripció adequada de les frases interrogatives ens porta a relacionar aquestes amb l'argumentació en la llengua. Jean-Claude ANSCOMBRE i Oswald DUCROT a *L'argumentation dans la langue* (Ed. Pierre Mardaga, Liege, 1988, pp.115-137) defensen que en la coordinació argumentativa, la interrogació té un valor amb una orientació argumentativa semblant a la de les frases negatives. En una coordinació argumentativa, un enunciat interrogatiu va orientat vers un tipus de conclusió negativa. Per això, aquests autors han atribuït un caràcter dissimètric a la interrogació.

“Quan a vegades penso,
mirant sense mirar
tocant sense tocar, flairant sense flairar,
oïnt sens que m’arribi
cap so, quiet com una pedra:
És cert que sóc ?
 És cert que ets ?
 És cert que són ?
en fer-me la pregunta que se sap
dreta i de roca als límits del silenci,
ja *sóc*, ja *ets*, ja *són*.

(“Quan a vegades penso”, *Cercles*)

Un altre exemple ben il·lustratiu que pertany al mateix recull és el següent:

“Els gavians
s’arreceren dins meu, els crits
de la nit negra i els udols,
en mi també.
 Sé prou que la claror
germina dins la fosca.
 On és que som ? Enlloc ?
Fora de tot ? Qui ve ?
Si vols dormir tranquil pensa en les boies.”
 (“Les boies”)

L’exemple anterior té diverses interrogacions que no comporten cap resposta. Cal dir, però, que el discurs vinyolià presenta unes altres estratègies –indestriables de la interrogació– que signifiquen una mena de continuació a la incertesa del protagonista, presentada ara no des de l’òptica d’aquest sinó de la de l’enunciador: és tracta de l’ús de la sentència i de l’exhortació.

Arran de 1970 Vinyoli incrementa d’una manera considerable la tendència a emprar sentències i exhortacions, sempre dirigides al Tu interlocutor intratextual impotent - desdoblament del Jo. Podem observar la tendència, prou habitual, a situar les sentències cap a la fi del poema, és a dir que veiem l’intent de cloure i resoldre el poema amb sentències. D’exemples, n’hi ha a dojo; només cal que revisem “La taverna dels Oratges” o “Temps perdut”; o bé fixem-nos ara en els versos de “El guany” (*Vent d’aram*):

“Mai no et rendeixis.

Gira't del costat
on abans veies el penell
que et feia creure en l'últim crit
del gall dels boscos.

Entra
mar negra endins i baixa al fons.

Quan pugis, coraller, i t'hagis tret
el feixuc escafandre,
t'hauràs guanyat una mar llisa
i el vol del gavià”.

Uns altres exemple ben indicatiu del mateix poemari, els trobem als poemes “Muntanyes”, “Aplec”, “L'home del vas de vi”, “Die Zauberflöte”, o “L'una cosa o l'altra”, que oferim ara mateix:

“Val més caure en un pou
que dur el càntir a la font. Val més
morir en un bosc cremat
que estar a l'ombra d'un salze.

Tot reprèn
significat com més una gran boira
bolca els sentits.

No esborris
les paraules antigues.
Fes per manera, sobretot,
de retornar a les deus.”

Veiem, doncs, el desdoblament amb la sentència i l'exhortació com a modalitats predominants en diversos d'aquests poemes. A més a més, hem d'afegir que si bé la lírica d'aquest poeta és gairebé sempre en present, i sols apareix el passat com a reflexió sobre l'itinerari poètic acomplert i el futur com a dubte i incertesa de la projecció cap a l'esdevenir proper; és l'imperatiu i la negació imperativa -en subjuntiu- allò que esdevé més característic de la modalització de les sentències i de les exhortacions, en una clara relació amb els altres mecanismes esmentats. L'exhortació -i de vegades la sentència- comporta d'una manera obligada l'ús de l'imperatiu i del subjuntiu -i alhora la incorporació d'una altra estratègia dominant, la negació. Tanmateix, no hem de perdre de mira la polifonia amb què encetàvem aquestes pàgines, la qual arrodoneix i complementa la globalitat d'estratègies que determinen la lírica. L'imperatiu i la negació imperativa en subjuntiu generen una tonalitat instruccional de l'enunciat que imprimeix un cert caràcter d'exigència respecte a l'interlocutor, creat a partir de

l'enunciació. Fixem-nos ara en el poema "El silenci dels morts", també del mateix recull:

"La terra cobra el delme. No parlem,
però, dels morts i fem-nos lentament
al pensament que alguna cosa d'ells
és molt a prop.

Visquem-ne acompanyats
com si només ens departís una paret de fum
que priva sols de veure'ns. Llur silenci
se'ns fa sensible, de vegades,
intensament, en un record.

No deixis de volar-te
de les seves imatges. Cada dia
posa'ls flors al costat, per si poguessin
sentir la flaire de les roses.

Què sabem de cert
de llur manera d'ésser? Preservem les coses
que vam tocar, deixem-les allà on eren,
quietament. I potser un dia
se't manifestaran.

I si no ho fan, espera
pacientment, contemplativament,
tota la vida. Viu la teva vida
mesclada amb ells.

Usa dels morts així".

El poema té una tonalitat instruccional palesa amb la nombrosa quantitat d'imperatius. També es caracteritza pel desdoblament i la pluralització en clara alternança interior, conjugant la segona persona del singular i la primera del plural. A més a més, el to exhortatiu s'intensifica amb la interrogació, la condició que la segueix més avall, i la sentència final.

3. NEGACIÓ I ADVERSATIVITAT

Hem esmentat que la negació esdevé un dels trets lingüístics més definitoris d'aquesta literatura. La manera d'expressar-la va des de l'ús de l'adverbi *no* -la forma més habitual-, tot passant per altres fórmules com la preposició *sense*, el prefix *in-*, la negació d'un comptable amb *cap*, d'un conjunt de persones amb *ningú*,... i també la

restricció i/o exclusió adversativa amb *però*, que adquireix una clara projecció argumentativa⁸.

El cas més habitual és la negació imperativa -en subjuntiu- que apareix en les exhortacions i en les sentències. Aquesta, com la interrogació, pressuposa un interlocutor que té una intencionalitat d'acció a la qual es contraposa la negació, indicadora de l'impediment -i l'inconvenient en el cas de l'adversativitat- de l'esmentada acció. El procés comunicatiu ofereix una veu poètica que constantment dóna instruccions i prohibicions a un Tu interlocutor esdevingut protagonista del poema -i que respon, al capdavant, al desdoblament del Jo⁹.

Si en els primers poemaris tenim diversos casos de formalització de la negació a partir de la repetició ("Liebeslied", *De vida i somni*), i també de combinacions de fórmules negatives, com *no/només/tampoc* ("Aire d'Elegia", *Primer desenllaç*); ben aviat trobem el joc afirmació-negació com a complementaris:

"No la cançó perfecta sinó el crit
que invoca Déu és necessari"

("No la cançó perfecta", *Les hores retrobades*)

De vegades es tracta de casos on tenim una construcció adversativa. No obstant això, Vinyoli palesa un ús de l'adversativitat com a configuradora de l'estructuració poemàtica, sobretot a partir de *però*, on argumentativament el locutor s'allunya de la primera part de l'enunciació per assimilar-se i recolzar la segona part.

(8) Cal esmentar el valor de connector argumentatiu que posseeix *però*, ja que a més d'enllaçar unitats semàntiques, possibilita un rol argumentatiu entre les unitats que posa en relació. En mots de O. DUCROT, *P però Q*, pressuposa que *P* pot servir d'argument per a la conclusió *R*, i *Q* és ún argument que anul·la aquesta conclusió.

(9) La negació imperativa en subjuntiu pressuposa que un interlocutor té unes intencions d'acció a les quals es contraposa la negació indicant un impediment. Hi ha un intent de modificar, a través de l'actuació, elements d'una situació donada. Esdevé, doncs, una estratègia argumentativa pel caire instruccional que adquireix. En aquesta línia van les reflexions de H. WEINRICH a *Lenguaje en textos* (Gredos, Madrid, 1981, pp.96-109 i pp.143-147) quan relaciona imperatiu i negació.

"Quina xarxa finíssima separa
de tot, que ja no cal moure's d'aquí!
Quin guany de vida, un cop aconseguida
la llavor que germina i dóna al qui està sol
fruits intocables però que el sadollen!

Però restar a l'indret de l'encanteri
no m'és donat: no infringir mai les lleis
de l'ordre de la terra; a les palpentes
cal sempre anar vers una llum ignota,
sota les voltes de l'obscuritat".

("L'encanteri", *Domini màgic*)

L'estructuració i el punt d'inflexió entre totes dues estrofes es determina amb el *però*, que adquireix una dimensió estructuradora i argumentativa: la segona estrofa representa l'objecció i la insuficiència de la primera. Un cas especialment significatiu i important és el poema "Platja" que clou *Primer desenllaç*, on aquesta conjunció és un enllaç textual emprat a l'inici de l'últim poema del recull (en l'edició de 1975) com a contrast argumentatiu a l'exposició plàcida que han ofert els poemes anteriors. A més a més, no oblidem pas els usos de la preposició *sense*, clarament indicatius:

“Però els homes, com fabuloses
estàtues, sense lluita,
sense força jeuen, com arbres
abatuts pel vent i pel foc.”

L'enllaç textual que enceta el poema, el relaciona amb tot el poemari que conclou, respecte al qual significa una restricció. S'introdueix una dimensió negativa: la refutació argumentativa esdevé perquè hi ha quelcom que no aconsegueix les assercions prèvies sobre la quietud i la placidesa de la natura contemplada.

Cal insistir, un altre cop, en el desenvolupament i el protagonisme que adquireix la negació en subjuntiu per expressar exhortacions, la qual progressivament pren una importància rellevant simultàniament a l'ús de la interrogació, les sentències i el desdoblament del Jo. En les exhortacions predominen les fórmules amb negació respecte a les afirmatives:

“No hi vagis més, encara no hi són tots”
(“Tard de la nit, a les palpentes”, *Tot és ara i res*)

“No inverteixis en causes
perdudes: no recordis els dies
de la felicitat,”
(“Al mig de la badia”, *Ara que és tard*)

En altres casos, la construcció negativa vertebrada tot el text, i esdevé una mena de frontissa, com ocorre a “Aplec” (*Vent d'aram*):

“He vist anar i he vist tornar, de lluny,
aplecs de gent -estendards i cridòria-
pels flancs de la muntanya.
Berenaven, bevien, ballaven excitats.
Més tard els homes han cobert les noies
esborrajades, d'anques d'euga,
mentres el cel es feia roig.

Tu, noi sorrut, no estiguis furgant sempre
la closca del cervell, no miris
rajoles amb ocells ni vidres decorats,
no masteguis el pa de la paraula.
Uneix-te a tots. Inventa't l'alegria.”

Sembla que en la segona estrofa entren en funcionament gairebé totes les estratègies esmentades. El canvi de veu produït amb la presència de l'interlocutor Tu, comporta

un canvi de la tonalitat del text. Ara s'introdueixen les exhortacions, les negacions, l'imperatiu i el subjuntiu. A més a més, cal indicar que la segona estrofa funciona com a contraposició -com si es tractàs de l'adversativitat- respecte a la primera.

Exemples com l'esmentat mostren la importància de la dimensió negativa en la poesia vinyoliana, la qual, a més, queda perfectament incorporada als títols dels poemes. Així ho veiem a "No la cançó perfecta" (*Les hores retrobades*), "No res un fum", "No et facis paga de res" i "No ho sé" (*Encara les paraules*), "No ho trenquis" (*Ara que és tard*), "No tinc ara temps" (*Vent d'aram*), "No hi ha cap novetat" (*El griu*), "No tinguis por" (*A hores petites*), "No tornis" (*Cercles*), "No facis cap pregunta" (*Domini màgic*), i "Sense mans" (*Passeig d'aniversari*), per esmentar-ne de diversos poemaris.

Acabarem aquestes línies amb el poema "No facis cap pregunta", que conclou *Domini màgic* i que arreplega un altre cop la diversificació de veus, les interrogacions, les sentències i les exhortacions, i el caire negatiu introduït no només pel títol, sinó també pels últims versos:

“Adelerats pel somni d'un dellà
remot, ple d'incertesa, amb por, privats
de tota llum llevat de la del vespre,
que dura poc, què fer ?
 Guardar-la tota als ulls
i prosseguir en la nit fuliginosa,
plens de claror:
 cal viure a tot o res,
vinclar-nos dòcilment al que ens agita
i ens posseïx i ens refà a cada instant
fins al darrer.
 Veurem llavors carenes
o un estimball ?
 No facis cap pregunta:
el que *era* és acabat, el *ja no ser* comença.”

4. CLOENDA

L'adversativitat i la negació impliquen el refús d'una asserció prèvia amb la qual l'enunciador no s'identifica. Llavors, ambdues estratègies presenten un allunyament respecte a aquestes assercions prèvies, i una assimilació a les noves. Implícitament hi ha, doncs, dos enunciatos E_1 i E_2 , on el segon es dona per autoritzar, justificar, imposar i/o refusar l'altre. Una cosa prou semblant ocorre amb la interrogació, l'exhortació i

la sentència. Ja ens hem referit al caire instruccional de la negació i el subjuntiu i l'imperatiu en les exhortacions en què apareixen, les quals impliquen un impediment, una contraposició o un intent de modificar quelcom preestablert. La pregunta exigeix una resposta -o el silenci-, fet que comporta, a més de possibilitar la diversificació de veus, el qüestionament i/o refús de l'enunciat -o el context- anterior. Tot plegat, esdevenen estratègies que possibiliten i impliquen una argumentació en què l'enunciadador constantment es presenta a través de diverses veus.

Totes aquestes estratègies discursives determinen la singularitat de la lírica vinyoliana i esdevenen fórmules morfosintàctiques i discursives que són definitòries en la particularització d'aquest univers poètic i de l'entrellat estratègic que hi configura. La dimensió i la importància del conjunt d'aquestes, abracen la major part de la trajectòria i la producció de Vinyolí, perquè no es tracta d'uns recursos reduïts a una composició determinada, sinó d'unes estratègies inherents a la manera de poetitzar, a la poèticitat tan peculiar que presenta l'entrellat d'aquesta producció. Finalment, cal dir que aquestes estratègies troben el seu millor complement en l'ús de la imatge, potenciat a partir d'elles, que esdevé certament el millor domini d'aquesta extraordinària lírica.

Ferran Carbó
Universitat de València

