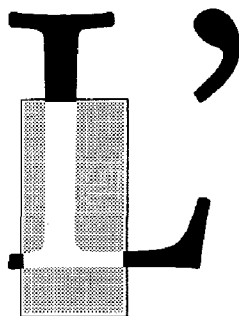

DOMINIC KEOWN

LA PRIMERA POESIA
DE DOMÈNEC CANET



apreciació de la poesia catalana contemporània ha estat en els darrers anys un assumpte prou complicat, molt sovint per raons, diguem-ne, extrapoètiques. En un principi, era la nostra intenció en aquest assaig fer una anàlisi formalista de les col·leccions *Amb cansera*, *amb desengany* (*Cansera*) i *Des del meu exili voluntari* (*Exili*). A ambdues els fou atorgat el prestigiós premi Ausiàs March en 1969 i 1970, i la seva qualitat, al nostre parer, permet proposar el seu autor com a artista volgudament modern i europeu. Aquesta conclusió, no obstant, ensopega inevitablement amb unes posicions crítiques establertes i això pareix indicar que fóra adient una prèvia consideració contextual del nostre propòsit.

En el seu resum de la poesia catalana dels anys seixanta, Enric Balaguer fa referència a Joan Colomines qui, a l'editorial del número 6 de la seva revista *Poesies* de la primavera del 64: "analitza la crisi en què viu la poesia catalana que, segons l'autor, fonamentalment es desplega en dos camps: el de la creació i el de l'edició" (Balaguer: 1987). El primer d'aquests problemes és de caire global i el segon tan tristament familiar a tots que a penes mereix comentari a part. Voldríem afegir-hi, tanmateix, una altra consideració que al nostre entendre va contribuir a limitar la plena assimilació de l'experiència poètica del decenni i que fou, a més a més, responsable en bona part de l'adopció de postures preconcebudes i innecessàriament restrictives en anys successius.

Ens referim, és clar, a una tendència programàtica entre la crítica coetània que volgudament deixava d'una banda la consideració deguda a les aportacions estricta-

ment estètiques. A diferència del mètode crític vigent en altres parts (és a dir, d'anàlisi i classificació de l'artefacte dintre del seu context), un sector d'acadèmics catalans, per clares i determinades raons, optaren per seguir els designis gramscians de la funció de l'intel·lectual "orgànic" dins la societat i es dedicaren a un cert dirigisme cultural, sobretot al camp de la poesia (Vacca 1952).

El cas paradigmàtic és la famosa recepta de Castellet i Molas (1963) per a poetes moderns que difícilment pot considerar-se una descripció de l'actualitat versificadora; era, en efecte, un manifest polític-artístic que pretenia determinar els paràmetres de la futura expressió creativa en vers.¹ I tingué un resultat apreciable. Hi va haver una clara consciència de la intenció d'aquest esquema—Joan Fuster parla de la poesia que Castellet i Molas "vaticinaren" o "predicaven"—i la resposta d'un nucli d'escriptors fou impressionant. Lluís Alpera és exemplar en aquest respecte i donà la seva conformitat, estilística com a poeta i ideològica com a antòleg, al "cop de maça, intel·ligent i polèmic de Castellet i Molas, [que] ens ha obligat tots plegats a solidaritzar-nos amb il·lusió i rigor, en aquesta empresa comuna" (Fabregat 1974).

Els perills implícits en aquesta mena d'exercici totalitzador són prou evidents: és prescriptiu i, alhora, proscripciu. Tendeix a restringir i circumscriure l'experiència poètica, eliminant i reduint-hi el pluralisme. És, a la fi, la creació apriorística d'un corrent literari des d'una posició de control. Naturalment, aquest procediment mancava de base en gran part i, malgrat els esforços obstinats d'alguns, va caure en el desordre per culpa de les seves contradiccions internes, i amb el canvi de postura del seus màxims ideòlegs a finals de la dècada.²

Tot i amb això, hem pogut observar com l'esquematisme obsessiu i tendències encara perdura. En el pròleg a *Carn fresca* es veu com els desitjos d'Amadeu Fabregat per un realisme que pot "reeixir al País Valencià amb vastes possibilitats de futur" el condueixen a exagerar la vertadera influència inicial que tingué aquest fenomen. Jaume Pérez Montaner descriu amb precisió com, de fet, l'antòleg "*s'inventà* una poesia realista valenciana", i no trigà a catalogar Canet com a continuador d'aquesta pseudo-tendència més aviat, com ja hem vist, per motius propis.³

La vella pell de l'alba d'Antònia Cabanilles és una mostra generosa de la darrera poesia catalana del País Valencià. La seva introducció és informativa i perceptiva. Sensible a la metodologia moderna, l'acostament de Cabanilles a la creació poètica és molt menys exclusiu que la classificació maximalista dels seus predecessors. "Els poetes no poden ser estudiats d'acord amb uns criteris previs a l'anàlisi i evolució de l'obra d'un autor, evidentment cal tenir sempre present la seva època" afirma, correctament, al començament de la seva introducció. Nogensmenys, a la fi de l'assaig, sense cap escrutini estilístic i una meríssima referència al tema amorós, afegeix que ens ha proporcionat: "una sèrie de característiques que han servit per a etiquetar i homologar aquesta generació, però que no ens serveixen per a explicar ni per a entendre els poemes dels autors que la componen" (Cabanilles 1985: 30).

(1) El pes d'aquesta metodologia esquemàtica i d'aquests pressupòsits es veu en què, a quasi un quart de segle, els antòlegs Cabanilles i Balaguer citen aquest programa en la seva totalitat, emprant-lo com a punt de partença del seu estudi gairebé sense qüestionar-ne la validesa.

(2) La desarticulació del realisme històric ocorre a la fi dels seixanta, segons l'acceptació general, i coincideix amb tota una colla de replantejaments poètics. Per a un resum més detallat d'aquest fenomen vegeu J. PÉREZ MONTANER, "Notes sobre la poesia de postguerra al País Valencià" (1990).

(3) La intenció dirigista de FABREGAT és ben palesa al pròleg de *Carn fresca* (1974: 26). El rebuig de Pérez Montaner (1990: 214) és a *Subversions*. En aquest context és també molt interessant l'observació de Joan Fuster, citada per Fabregat (1974: 24), que Castellet i Molas "s'equivocaren" i que la poesia que proposaven "a cegues" era "objectivament impossible al Principat". Malgrat la insistència d'Enric Balaguer, doncs, una revisió de la línia encetada per Castellet i Molas seria oportuna.

Una vegada més, doncs, ens trobem davant la marginalització de l'expressió amb la importància del vers subjugada a consideracions perifèriques. Aquesta forçada homologació, tan arbitrària i textualment conflictiva com innecessària, contribueix a circumscriure la vitalitat i varietat de la tradició literària. En aquest cas concret també la divisió cronològica de l'antologia (1973-85) constitueix una acceptació tàcita de les proposicions de Fabregat i deixa un grup de poetes, entre ells Canet, en una mena de *no man's land* creatiu, aïllats i penjats, encara amb el rètol desprestigiats de "realista". És per això que ens proposem assajar una revisió textual d'aquest escriptor –en molts casos avalant-nos dels mateixos plantejaments teòrics que emprà Cabanilles per definir la seva nova generació– en un intent de traure'l d'un encasellament que creuem del tot redundant.

En línies generals, l'aproximació crítica a la poesia contemporània té la noció d'intertextualitat com a una de les seves bases principals. Jaume Pérez Montaner ha assenyalat adientment l'avaluació de Harold Bloom en aquest context: "la lectura d'un text és necessàriament la lectura de tot un sistema de textos" (1990:35) i Antònia Cabanilles es refereix amb pertinència a la proposta bakhtiniana de "la intertextualitat com una característica inherent a tot discurs" (1985:25). En aquest respecte el mateix Canet ens ha facilitat l'empresa avisant-nos de les seves preferències en la lírica moderna que van des de Rimbaud, Tzara i el surrealisme francès a Prévert, Pere Quart, Espriu, Celaya i Blas de Otero i ens adonem al llarg de la seva obra d'una certa polifonia expressiva, creada per mitjà d'ecos i ressonàncies als nivells de tema, estil i contingut.⁴

La citació de Mircea Eliade que serveix de lema per a *Exili* ens dona una indicació del que ha de ser la peça clau de l'obra primerenca –la qüestió de temps: "...com era d'esperar, és sempre la mateixa lluita contra el temps, la mateixa esperança de lliurar-se del «temps mort», del temps que esclafa i mata." El teixit temàtic és tan concís, no obstant, que hi van embolcades també nocions de tradició poètica (sempre la mateixa lluita), amb elements existencialistes (esperança de lliurar-se), tots relacionats amb la qüestió de la condició i funció del poeta. Aquesta interrelació de contingut és una constant en l'obra de Canet i tots aquests assumptes són tractats al poema-obertura de *Cansera*. Ací, la cursiva i la manca d'enumeració –tot una excepció– donen la impressió que es tracta d'una declaració d'intenció o manifest:

*Faré caure
el ritme mític
de les lletres
als camps brillants de les destrals.*

*A colps les juntaré en grups
i les desfaré en onades
lluents,
per tal que a tot l'ample de la sorra
facen mots.*

(4) A part d'alguns poemes que fan referència explícita a influències determinades, Canet ens proporciona més informació en una entrevista reproduïda per Jesús Huguet (1972).

La confrontació descrita ací és de caire còsmic, expressada en un to de confiança absoluta, quasi prometeic, el qual recorda el Salvat-Papasseit de “Canto la lluita”. Consisteix en una anàlisi de l’expressió establerta –fixem-nos en l’ambigüitat de la paraula “lletres”–, seguida d’una síntesi per part del poeta qui ho transformarà tot en quelcom de nou. El pes de la tradició és evident en aquest procés; Canet no rebutja sinó recrea, i això es nota en les ressonàncies d’altres escriptors en les properes estrofes:

*I seran uns mots vius
que es mouran per ells mateixos,
perquè així prenguen consciència
del cansat pèndul del temps*

La referència a “mots vius” fa pensar de seguida en la paraula viva, la inspirada efusió creativa de Maragall. El qualificatiu viu, no gensmenys, ens recorda també la funció del llenguatge com a mitjà de comunicació en una situació determinada, realçada per la referència aguda d’un altre vers, clarament relacionada amb l’actualitat: “–M’agrada la a oberta del mot «llibertat»–”.

L’al·legorització dels mots que es mouen a soles evoca les “propiedades de la palabra” de Blas de Otero, però Canet destaca la seva presència afegint una dimensió filosòfica a aquest context. L’última estrofa retorna al punt de partença amb una reiteració de la dimensió mítica del poema.

Encara que aquest poema faci d’obertura temàtica, en termes d’estil, sorprenentment, és completament atípic. La confiança absoluta i seguretat agressiva que el caracteritzen són absents en la resta de l’obra. Tampoc ens podem estranyar; els canvis bruscs de registre i les repetides modulacions iròniques en el to són trucs favorits de Canet qui assaja, mitjançant aquesta tècnica, una contínua subversió de la convenció poètica. En el número 3 de *Cansera*, per exemple, l’autor en sotmet a l’anàlisi tres tòpics fonamentals de la poesia moderna. Comencem amb la qüestió de temps:

Quan són les vuit i cinquanta dos
de la tarda,
que fan les vint hores i cinquanta dos minuts del dia
solar mitjà
d’un dia de maig
calendari gregorià corresponent encara
al primer equinocci de l’any—;

L’exagerada precisió cronomètrica en conjunció amb l’arbitrarietat en la llargària dels versos produeixen un efecte gracios, diríem sardònic, que contrasta amb la serietat tradicional del tema. A continuació, i en el mateix estil conflictiu, se’ns

presenten unes meditacions sobre la qualitat suggestiva de “lluna-moon-Mond”, paraula paradigmàtica del repertori poètic modern. Per a Canet, lluna “sembla a cosa més blanca i molla” mentre que *Mond* és “més rodona i dura”. Tanmateix, on hi ha més equivalència és “en rosa-Rose/ flor producte d’un arbust/ de la família de les rosàcies”.

Una vegada més la juxtaposició de la fórmula lírica establerta –evocada per un mot favorit de la tradició moderna– i la banalitat d’una definició de diccionari, posa en dubte la legitimitat d’una fàcil adherència a una norma establerta de la creació en vers. La properes estrofes examinen la validesa de la poesia com a vehicle per a la representació de la pròpia experiència, en aquest cas la soledat:

Tot això, potser, ho dic
perquè la tristor vol entrar per la meua
finestra oberta
i beure’s el meu té
Avui no han vingut els amics
ni he rebut una paraula d’amor,
i tinc el llit buit
i dec dormir tot sol.

Davant el prosaïme anterior, la força poètica d’aquests versos és impressionant. L’al·legoria de la tristor és directa i emotiva per la seva senzillesa. En el segon quartet, la sensació d’aïllament és subratllada pel ritme planyent de l’acumulació de detalls, el balanç i l’estructura de la qual tenen un valor intrigant sindètic, si no és del tot chiasmàtic.

Nogensmenys, topem tot seguit amb un altre canvi brusc de registre oferint una manera alternativa de descriure la mateixa emoció: “Jo crec que hauria de dir:/ que avui el temps és com sempre;/ o més bé:/ que crec que hi ha massa núvols per al temps que som.” L’antilirisme patent desprestigia rodonament la prèvia invenció creativa i el poema acaba en anticlímax i amb un sentit de fretura: l’autor es queda sense tabac, i descriu una aventura sentimental entre parèntesi. En tres ocasions, doncs, hem pogut veure com una postura convencional és examinada i finalment descartada com a insostenible.

En el número tres de la segona part d’*Exili* veiem la mateixa actitud crítica davant les prescripcions fàcils. Una altra vegada el poema té una estructura tripartita, i tres proposicions afins són escrutades. La primera torna a tractar l’assumpte de la representació lírica, en aquest cas la d’una nevada: “Els àngels del cel deixen caure unes/ quantes plomes glaçades pel carrer”. Un cop conscient de la banalitat d’aquest “esdeveniment ben simplement natural”, però, el poeta reconeix la inviabilitat de la seva exageració creativa i retira la proposició per invàlida: “Per això no en puc dir plomes d’àngels”.

Aquesta reducció insistent al nivell més bàsic continua en les properes estrofes amb “la música dels vells Platters” que es transforma en el soroll d’un avió, i un incident evocador de la infantesa que arriba a ser, a la fi, més imaginada que real: “Potser que tot fos/ un vell record de les històries/ que havia escoltat/ dels bombardejaments d’avions”. Amb això Canet posa en dubte la utilització gratuïta de tres elements fonamentals de la plasticitat poètica: representació lírica, valor emotiu fònic i memòria. Tots tres, sintetitzats en l’última imatge del poema per la compartida procedència dels seus elements representatius (neu, soroll d’avió i bombes), cauen inevitablement en la sospita:

Veritablement
caldrà dubtar si són o no són
uns àngels del cel que perden les plomes.

Al número sis de *Cansera*, “El meu ofici és més bé desagratit...”, l’anàlisi crítica s’estén a un examen de la condició del poeta des d’una perspectiva netament existencialista. En algun moment tot poeta dubta del seu valor i de la seva funció. Canet, però, és implacable en el seu auto-escrutini, i la seva duresa, tot i més identificable amb uns programes filosòfics concrets, és remissiu de l’asèsia metafísica d’una part de la poesia de Pere Quart. Veiem com la seva vida és determinada per una sèrie de funcions mecàniques, reiterada al llarg de les dues col·leccions per la repetició insistent de negatives:

però m’acabe d’aixecar ara de dormir
i feia poc que havia menjat...
Després, d’ací tres-hores-i-quaranta-dos minuts,
tornaré a menjar
i a dormir—.

Com a conseqüència, l’autor no pot afirmar que existeix en un sentit ontològic positiu. La Marieta li diu: “Dormint així.../ gairebé no vius” que provoca la seva admissió que “Jo encara no he viscut”. Incapaç d’efectuar l’acte necessari d’alliberament personal que li podria afirmar d’alguna manera l’existència, ens avisa en el poema que tanca *Exili* que: “segueix mort en la pau del Senyor/ en domènec c... i ...”; la minúscula i els punts suspensius hi recalquen la manca de definició essencial.

Les repetides al·lusions a minúcies de l’horari, un exemple de les quals es veu ací dalt, subratllen aquesta indefinició bàsica i fan pensar en la divisió bergsonianiana entre el temps científic o cronomètric, i la vertadera experiència (*durée réelle*). El poeta no té consciència de la darrera, però la solució del seu problema ontològic va intrínsecament lligada a aquesta qüestió. Radica en tres terrenys fonamentals on Canet no acaba de determinar-se: el personal, el col·lectiu i en l’assimilació de la realitat circumdant:

(Marisa
t'estimaria si tingués més consciència
del temps) (Cansera, VI)

Cerque...aquell minut de veritable temps
que em puga dur a la pàtria dels hòmens (Exili, III)

jo tampoc no sé exactament
per què són així de dolents...
(...perquè no arribe a explicar-me
quin és el significat exacte
que té el temps) (Exili, VII)

Aquesta frustració existencial té un vincle força estreta amb l'expressió poètica. Malgrat la seva postura escèptica davant la creació en vers, Canet no deixa mai de considerar-la una possible via d'autorealització. A la darrera estrofa del número quatre d'*Exili* ens admet que la seva feina és difícil: "potser no escriuré ni deu renglons". Però reconeix que li pot proporcionar l'ocasió de definir-se: "no me'n penediré, si almenys en un/ minut...puc sentir-me, només, un home". En el vuit ens comunica de la mateixa manera que escriure li dona l'oportunitat de "justificar-me a mi mateix".

Aquesta autorealització, tanmateix, depèn de la consecució d'un autèntic idioma creatiu, integral i substanciós que no serà sols el buit repetidor de fórmules gastades. En el primer poema de la segona part d'*Exili*, i mitjançant un altre canvi bruscat de lexis, veiem com el poeta rebutja irònicament la solució fàcil de commoure amb paraules estereotípiques: "pàtria, pares, casa, poble...i novament etcètera etcètera", o com afegeix en el nou de *Cansera*:

(...també podria escriure quelcom com...
«els teus ulls blaus; etc., etc.».
Però, sincerament,
tampoc pense que açò
no em solucione res.)

El lligam entre aquest escepticisme estètic i, alhora, ontològic, subratlla la concisió expressiva que comentàvem abans. Hi ha, però, una altra qüestió intrínsecament relacionada amb l'especulació sobre les possibilitats de la creació en vers. Ens referim, és clar, a la funció del poeta dintre la seva col·lectivitat. En aquest context Canet es mostra dotat del que Eliot (1932) anomenà el "sentit històric" de l'escriptor; és a dir, una receptivitat que va més enllà de la mera influència expressiva. Wolfgang Iser ha elucidat aquesta idea en la seva explicació del "repertori d'un text literari" que "no consisteix solament de normes socials i culturals; també incorpora elements i, de

fet, enteres tradicions de literatures passades que estàn entrelaçades amb aquestes normes.” (Iser 1978: 79).

L’aportació judeo-hel·lenista en l’obra de Salvador Espriu és paradigmàtica, especialment en la seva adopció del paper sacerdotal en els ritus i sermons de *Cementiri de Sinera* i *Pell de brau*. En aquesta esfera, també és exemplar la projecció de la persona de mistàgog o hierofanta en J. V. Foix. En diversos passatges, segons Pere Gimferrer, el poeta de Sarrià esdevé: “un profeta, dipositari de les veritats més secretes”, i actua d’una manera conscientment reminiscent dels seus homòlegs primordials (Gimferrer 1974). I trobem elements d’aquest mateix personatge a l’obra de Canet però en una configuració força diferent.

El poema inicial de *Cansera*, com ja hem vist, desenvolupa en un àmbit clarament mític amb el seu protagonista dotat d’algun poder còsmic. Aquest control s’estèn també a la meteorologia: “no vull fer ploure/ ni que aparega el sol per la finestra” diu al número dos d’*Exili*, i, al quatre: “A cada minut he empès una fulla d’arbre cap a terra/...i he furtat els crits a la neu”. No obstant és al vuitè de la primera col·lecció on trobem l’evocació més contundent d’aquest fenomen. A partir del segon vers ens adonem de la capacitat singular del poeta:

guaitaré a la finestra per tal d’empènyer un poc
més el capvespre
cap a la nit.

La data del succés és també significatiu en el calendari pagà: “però cal que declare que avui és el solstici d’estiu” i l’autor està xerrant “un poc amb la meua ombra/ —qualsevol que em veja pensarà que parle tot sol.” La soledat i una suggestió de follia o deliri, si recordem bé l’obra de Foix, són fonamentals en aquesta experiència. La propera estrofa és encara més reveladora:

I amb un gest repetit
carregaré la pipa vella del tabac de costum
com un ritual sagrat
davant un got de conyac.

La cerimònia repetida, l’aura de santedat i l’element d’inebriació són del tot consistents amb l’atavisme bàsic i aquest ritu es torna a celebrar a la darrera estrofa.

Nogensmenys, caldria senyalar, a diferència de Foix i Espriu, la plena presència de la vida de cada dia i una manca d’intensitat evocadora en aquests versos; l’expressió és molt més reservada, mesurada i quotidiana. A més a més, el contrast entre la inspiració espiritual normalment associada amb aquesta activitat i la banalitat de la localitat i del to crea una tensió entre l’estil de vida monòton de l’actualitat i un altre de caire més primitiu. En aquest context la referència que fa Antònia Cabanilles a Jenaro Talens és prou reveladora. Segons el crític, l’artista modern busca

no ya asumir el agotamiento histórico...de un repertorio de temas y procedimientos expresivos, sino alterar el punto de vista y plantear el problema en términos diferentes: escribir *es escribir desde alguien, desde algún lugar*. Con ello se centra el foco de atención en el espacio desde donde se habla, y no en lo hablado (1985: 25).

Vista d'aquesta manera, la intenció del poeta es veu més òbviament. Procura remarcar –amb el seu idioma lacònic (“desde alguien”) i la participació inevitable de l'actualitat circumdant (“desde donde”)– la superficialitat de la vida moderna comparant-la amb un sistema de valors de classe més antiga, tot el que esdevé més clar en el número deu que comença bastant decididament: “Jo ja no vull caminar més/ pel camí gastat,/ de fer per fer més, i de consumir/ per produir.” La censura de la societat de consum és ben palesa i el poema acaba amb referència a una activitat més primordial i satisfactòria. “Davant d'un got d'absenta” el poeta diu que “Potser m'abillaré amb un vestit de flors...per deixar escolar...el temps”.

El conflicte entre els dos codis torna a tractar-se al primer poema d'*Exili*. A primera vista pareix ser un senzill *requiescat* per al poeta mateix, amb tota la lexis corresponent a un ritu funerari: “vull que féu del meu cos...un grapat de cendra...i la tireu ...en un lloc on ningú no puga/ arribar”. El poder invocatori i l'estat climàtic realcen l'aspecte atàvic del procediment: “vull que féu ploure...i que deprés,/ només el foc m'hi faça companyia.”

No obstant, hi és representada també la més bàsica realitat diària. A diferència del tractament convencional, a aquest ritu de trànsit li manca tot element de transcendència. Tampoc hi ha el sentiment de pèrdua física ni de la metamorfosi de l'esperit vital. Així mateix, el registre emprat per a la descripció de la mort correspon a l'actualitat científica més inanimada: “quan l'electroencefalograma/ que algun metge distret farà del meu cervell/ donarà una ratlla sense oscil·lacions”. A més a més, el poeta no anhela descans de les labors i els dolors de la vida, sinó de la mundanitat de la nostra societat de consum:

I així podré, en aquell no-res on aniré a parar,
no escoltar ja
la monòtona, persuasiva, dolça
veu
d'un locutor de ràdio oferint-me
de fumar una nova marca de cigarrets.

D'aquesta manera la juxtaposició de registre ens presenta amb una comparació del *modus vivendi* antic i modern. El poder evocador, líric i espiritual del primer –voldríem dir el seu pes i profunditat– xoca amb la funcionalitat superficial i mecànica del segon on la característica més representativa de la vida és un anunci de

cigarretes i la transició a la mort és apreciada merament per la ratlla d'una pantalla. No cal ni dir que l'efecte és sumament irònic, subratllat pel fet que l'ascendència o invasió de la modernitat es demostra també en l'expropiació dels termes del ritu de trànsit: foc, cendra i, fins i tot, la mort pertanyen més comunament avui al vocabulari del fumador.

El cinquè poema de la segona part d'*Exili* ens proporciona un altre exemple del mateix tòpic. A la primera estrofa tornem a veure el protagonista com un ésser inspirat:

Aquesta nit
he trepitjat el foc
i he desfet la boira
que en ramells de glaç
penjava dels meus dits.

Ací, l'activitat i expressió són evocatius del mag de Foix. La intensitat lírica, però, esvaneix a la propera estrofa amb una clara localització històrica quan el poeta i la seva companya comenten: "aquella llunyana guerra/ d'aquell país". S'hi addueix l'element personal en la intimitat de l'encontre, la banalitat del qual és comunicada pel vers llarg i el to prosaic: "Però seguim asseguts amb el nostre cigarret...i amb la nostra cervesa. I fins i tot, potser, ens anirem a fer l'amor." Una vegada més, i accentuat per la repetició de la primera estrofa a la fi del poema, el canvi d'intensitat en el to de la descripció dels dos elements juxtaposats ens avisa de la inferioritat de la nostra societat i la seva xarxa de relacions. Tot plegat, aquests poemes constitueixen una censura força mordaç de la qualitat de l'experiència en el contorn "des d'on" Canet ens escriu.

Malgrat la serietat del tema, la ironia implícita en la fusió poeta antic/societat de consum produeix el mateix humor sardònic que hem detectat en el tractament d'altres temes i remissent fins un cert punt de l'estil desmitificador de Pere Quart. La influència d'Espriu i Foix és també apreciable en la projecció de la persona sacerdotal. No obstant, a diferència d'aquests dos Canet no es crea cap món mític o esfera metafòrica exclusiva a la qual es pot escapar; la realitat circumdant de cada dia, conflictiva, és sempre present a la seva expressió. És aquesta perspectiva personal, el "desde algúen" de què parlava Talens, on trobem l'originalitat del nostre poeta.

A nivell d'inspiració, les influències rebudes situen Canet al centre de la tradició catalana. Les especulacions existencials i temporals, però, recorden una preocupació artística més amplament occidental que va des de la postguerra fins als nostres dies. És més; que Canet sigui un poeta volgutament modern i europeu es nota en què no es limità a escriure des de l'Espanya de l'època, com van fer molts coetànis seus, sinó d'una societat qualsevol contemporània. El seu "exili voluntari" tracta més de l'alienació de l'individu en aquesta configuració que un desterrament per raons polítiques,

al qual dedica quatre versos escassos. La seva rellevància és, doncs, de caire més internacional.

Tot i amb això, caldrà tenir present que aquestes dues col·leccions són l'obra primerenca d'un jove escriptor. Faltarien encara catorze anys llargs de gestió i aprenatge per a què sortís el *tour de force* que és el *Tricicle per a bestioles*. No s'hauria de menysprear, però, aquesta producció inicial que defineix el nostre autor com un dels representants més destacats de la lírica catalana que més entronca amb les línies generals de la poesia contemporània europea.

DOMINIC KEOWN
Universitat de Liverpool

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BALAGUER, E. (1987) *Dinou poetes del seixanta*, València, Eliseu Climent.
- CABANILLES, A. (1985) *La vella pell de l'alba*, València, Eliseu Climent, pp. 13-39.
- CASTELLET/MOLAS (1963) *Poesia catalana del segle xx*. Barcelona, Ed. 62.
- ELIOT, T.S. (1932) "Tradition and the Individual talent" dins *Selected Essays*, London, Faber, pp. 13-22.
- FABREGAT, A. (1974) *Carn fresca, poesia valenciana jove*, València. L'Estel.
- GIMFERRER, (1974) *La poesia de J. V. Foix*, Barcelona, Ed. 62.
- HUGUET, J. (1972) *Els darrers: generació del 70*, Castelló, Sanchis Cardona.
- ISER, W (1978) *The Act of Reading A theory of Aesthetic Reponse*, Baltimore, Johns Hopkins U.P.
- PÉREZ MONTANER, J. (1990) *Subversions*, València, Eliseu Climent.
- VACCA, G. (1982) "Intellectuals and the Marxist theory of the State", dins SHOWAS-TACH SASSOON, A. ed., *Approaches to Gramsci*, London, Writers and Readers, pp. 37-79.

